

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

72^e ANNÉE

1930

II^e SEMESTRE

PARIS

106, B^d ST-GERMAIN

6^e PÉRIODE — TOME IV.

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

SOIXANTE-DOUZIÈME ANNÉE — SIXIÈME PÉRIODE
TOME QUATRIÈME

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École des Beaux-Arts ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLETY, recteur de l'Académie de Paris ;

ROBERT JAMESON ;

R. KÉCHLIN, président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G.-R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président-délégué de la Société de propagation des livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet) ;

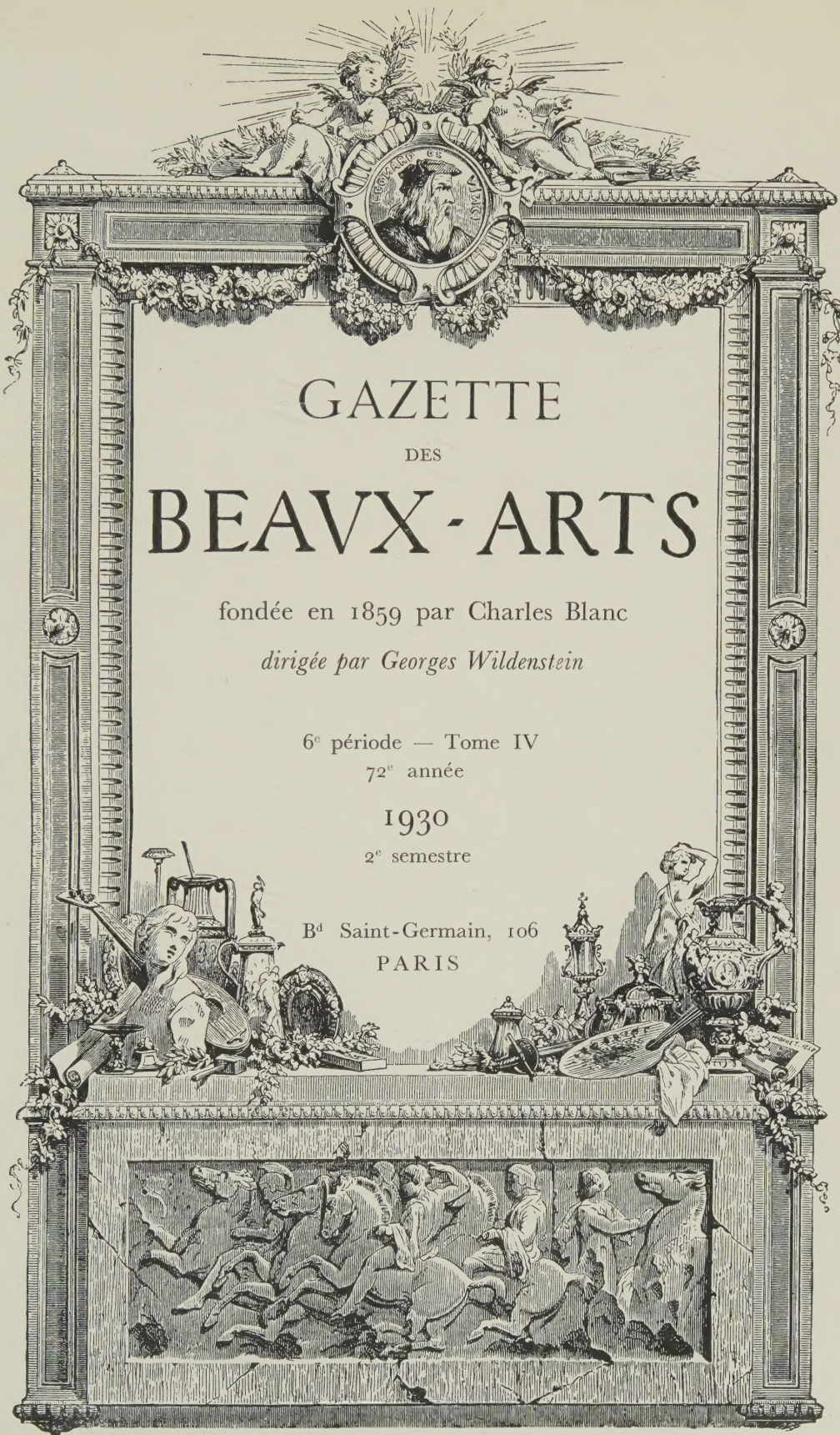
LOUIS RÉAU, ancien directeur de l'Institut français de Saint-Pétersbourg ;

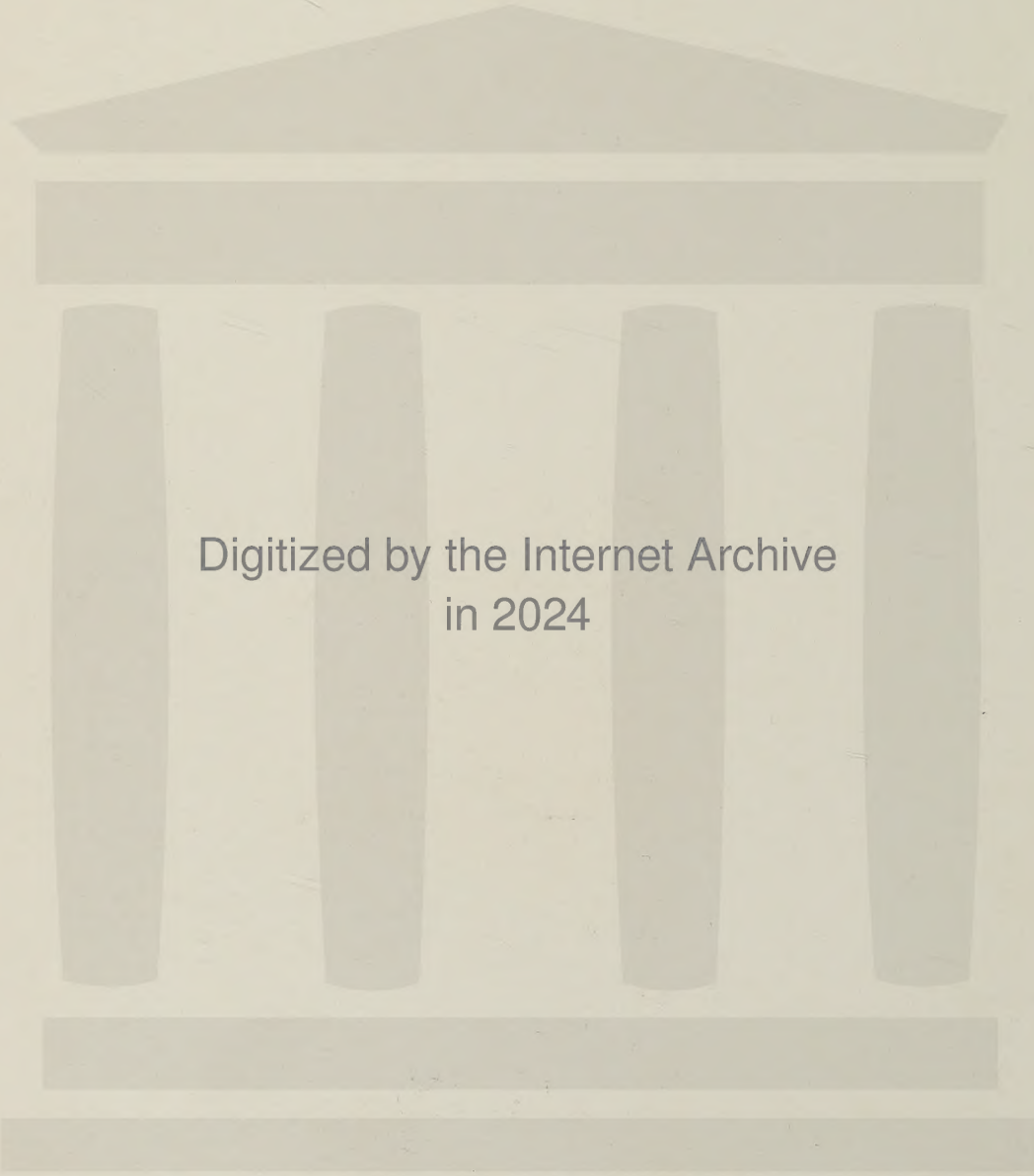
GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles ;

PIERRE d'ESPEZEL, ancien Membre de l'École française de Rome.





Digitized by the Internet Archive
in 2024



IVOIRES D'ÉPOQUE MYCÉNIENNE TROUVÉS DANS LA NÉCROPOLE DE RAS SHAMRA (SYRIE)

PARMI les heureuses trouvailles faites sur le site de Ras Shamra¹ et dans la nécropole voisine — à une douzaine de kilomètres au nord de Latakié ou Laodicée-sur-Mer, capitale de l'Etat des Alaouites — on peut étudier à part les ivoires, qui ont tous été trouvés dans une tombe construite en bel appareil, voûtée en encorbellement et désignée comme tombe III².

Ainsi qu'on en jugera par notre figure 1, la céramique découverte dans cette tombe, est chypriote et de la seconde moitié du deuxième millénaire avant notre ère : bols chypriotes à anse trian-

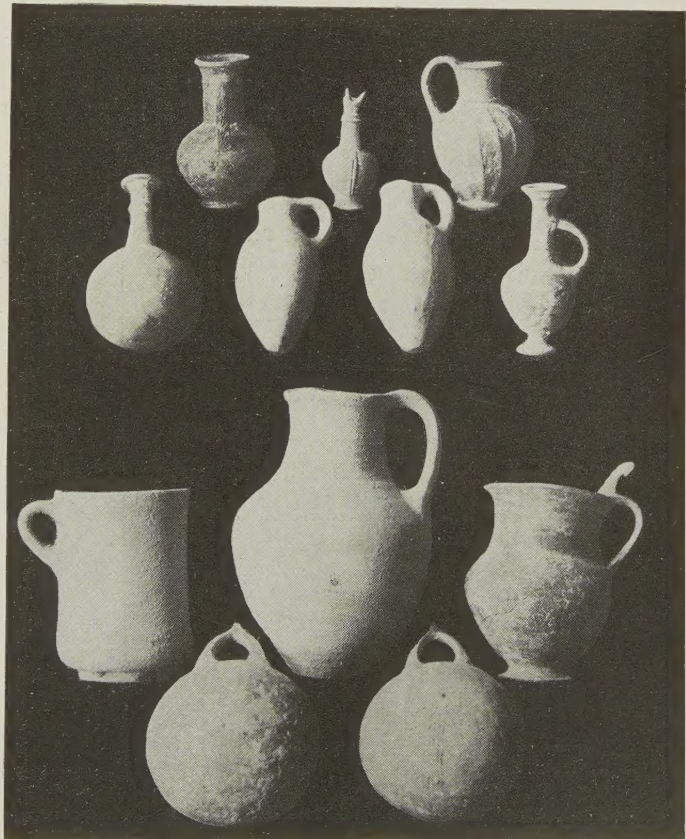


Fig. 1. — Céramique chypriote de la tombe III.

1. Il s'agit des fouilles qui ont été conduites au printemps de 1929 par MM. F.-A. Schaeffer et G. Cheynet. Le rapport de M. Schaeffer, lu devant l'Académie des Inscriptions, a été publié dans *Syria*, X (1929), p. 285.

2. Sur cette tombe, Schaeffer, *Syria*, X, p. 291-293.

gulaire avec décor géométrique peint en noir, cruches à pied parfois décorées de godrons ; aussi des vases qui, vers le ^{xiii}^e siècle avant notre ère, se ren-



Fig. 2. — Vase mycénien de la tombe III.

appartient au Nouvel Empire. La tombe III a encore fourni des lampes de terre cuite en forme d'écuelle à bords repliés et des coquillages marins (fig. 5). Cet ensemble s'accorde bien pour nous reporter aux ^{xiv}⁻^{xiii}^e siècles avant notre ère. Mais la tombe doit être datée du ^{xiii}^e siècle car, emmurée dans la paroi extérieure et lui appartenant certainement, a été trouvée, près d'une stèle percée¹, une très grande jarre² contenant un de

1. Ces stèles percées doivent être d'origine chypriote comme une grande partie des objets découverts. Leur valeur funéraire est assez difficile à préciser ; mais elle est indéniable et cela résout la question des monolithes percés, qui se dressent encore près de Paphos (R. Dus-saud, *Civilisations préhelléniques*, 2^e édit., p. 349 et fig. 253), en permettant de leur attribuer un caractère funéraire.

2. Schaeffer, *Syria*, X, p. 293.

contrent également à Chypre et en Phénicie : cruches à fond pointu et à anse près du col, cruches plus dégagées et à pied, dites *bilbil*.

Très caractéristique pour la date est encore le fragment de cratère (fig. 2) au décor mycénien à imbrication, et un vase à étrier, décoré d'un élément serpentiforme peint, dérivant du poulpe (fig. 3). Parmi cette vaisselle figuraient des vases égyptiens en albâtre ; celui avec anses relevées que nous reproduisons ici (fig. 4)

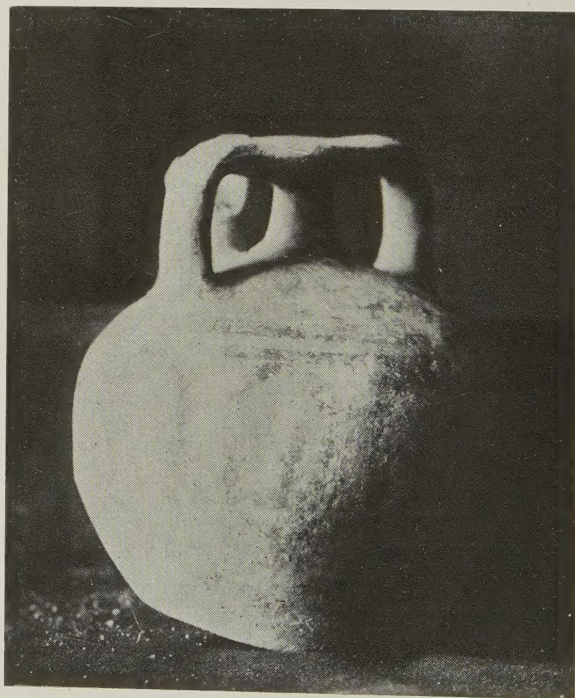


Fig. 3. — Vase mycénien dit à étrier. Tombe III.

ces plats chypriotes à deux anses qui étaient en usage aux XIII^e-XII^e siècles¹.

Les fragments d'ivoire recueillis dans la tombe III se composent d'abord d'une petite boîte à fard en forme de cuiller, dont il ne subsiste que le fond, et de bâtonnets en ivoire avec décor incisé. Deux de ceux-ci portent le décor imbriqué mycénien (fig. 6).

Les fragments à mince paroi paraissent appartenir à deux petites pyxides en ivoire, au décor géométrique élémentaire : cercles et rosaces pour le fond.

Deux grandes pyxides aux parois épaisses sont très incomplètes. L'une n'a guère conservé que le fond, constitué par trois morceaux d'ivoire

habilement assemblés et maintenus par des chevilles. Un des morceaux a disparu laissant apparaître le mode d'assemblage.

La seconde grande pyxide n'a pas conservé son fond, mais il reste des traces d'une importante composition, malheureusement en très mauvais état, qui courait tout autour du corps cylindrique (fig. 7). Au centre, sur un trône dont on ne distingue guère que les pieds en forme de pattes de lion, était assis un personnage, dieu ou roi. Le

décor de ce meuble nous éloigne du milieu égéen pour nous rapprocher de



Fig. 4. — Vase en albâtre égyptien. Tombe III.

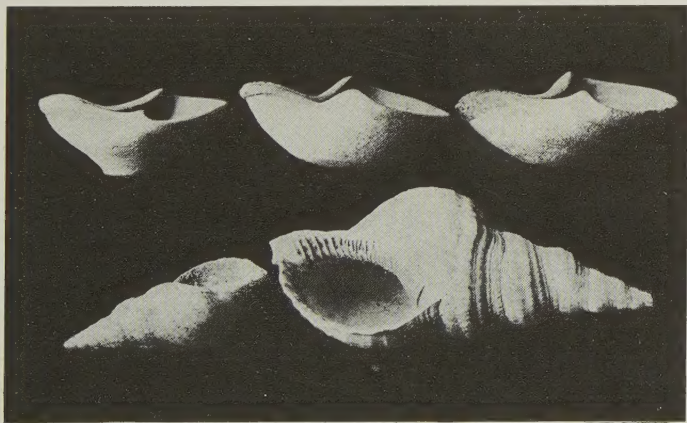


Fig. 5. — Lampes en terre cuite et coquillages marins.
Tombe III.

1. *Syria*, X, pl. V, 2.

l'Egypte¹ ou de l'Asie Antérieure. Du personnage assis on ne distingue que les pieds nus posant sur un escabeau ; on aperçoit aussi le bas de la robe dont il était vêtu et le bas du sceptre qu'il tenait vertical de la main gauche, le bras tendu. Devant le personnage assis, un homme debout semble porter

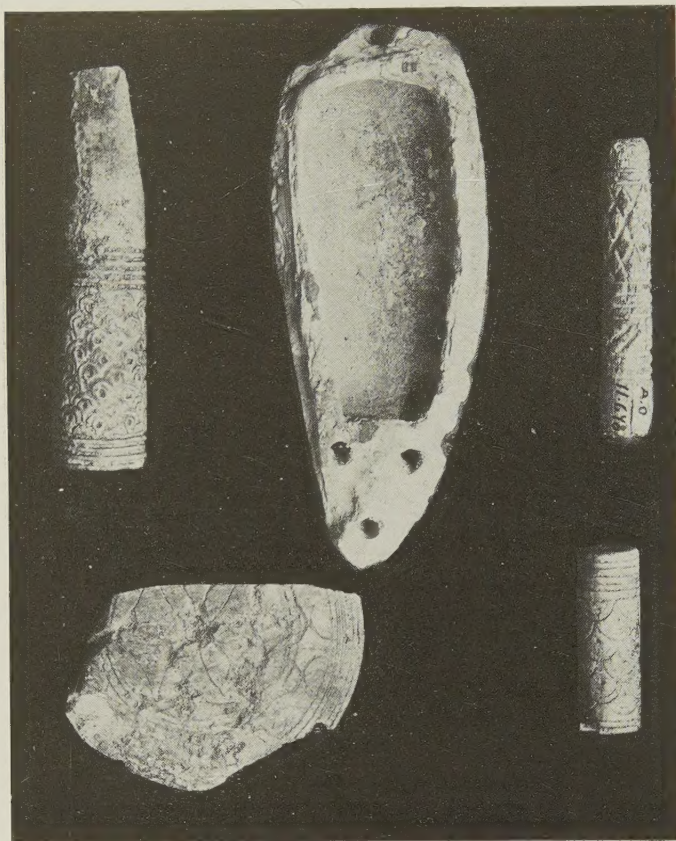


Fig. 6. — Ivoires décorés. Tombe III.

un vase au fond pointu. En réalité, de cette seconde figure on ne distingue nettement que les pieds nus, bien modelés, et le bas de la robe décorée d'un bandeau brodé. Si peu qu'on devine du costume de nos figures, il semble qu'on doive y reconnaître des modes asiatiques.

Derrière le trône du personnage assis, un lion se précipite sur la croupe d'un taureau ; il ne subsiste plus que l'arrière-train de l'un et de l'autre animal. Mais il est remarquable que ce motif, assez banal en soi, n'ait été que préparé. L'ivoire, en cet endroit, a conservé sa surface plane primitive. On a indiqué au trait le motif, mais pour une raison qui nous échappe on n'a pas achevé

de tailler l'ivoire pour modeler les formes. En d'autres termes, la pyxide n'a pas été terminée. Cette particularité nous semble démontrer que cet objet a été travaillé à Ras Shamra même ; on n'eût pas expédié au loin un objet dont la décoration n'était pas finie. Dès lors, on s'explique le siège aux pieds de lion, comme le costume des personnages.

Reste à décrire le morceau capital qui semble avoir servi de couvercle à l'une des deux grandes pyxides. Mais laquelle ? Il est impossible de le déterminer. A vrai dire, nous penchons à attribuer ce couvercle à la première

1. En Egypte, une particularité signale cette sorte de meuble : les pattes de lion ne posent pas directement sur le sol, comme ici, mais sont munies d'un tasseau.

des deux grandes pyxides, celle qui a conservé son fond, mais a perdu tout décor, car le style mycénien du couvercle est peu favorable à l'hypothèse d'une fabrication locale, que nous avons émise en ce qui concerne la seconde grande pyxide¹.

Cette pièce d'ivoire, d'une qualité d'art et d'une conservation également hors de pair, est reproduite sur notre planche.

On y voit la déesse de la fécondité et de la fertilité assise sur un autel de type mycénien, tel qu'on en trouve deux exemplaires sur le relief de la Porte aux lions de Mycènes. L'artiste a eu quelque peine à montrer l'autel sur lequel



Fig. 7. — Restes de décor sur le corps cylindrique d'une grande pyxide.
Tombe III.

la déesse est assise, en figurant le buste de face. Ce dernier est entièrement nu ; la déesse porte à partir de la ceinture la robe mycénienne bien connue, avec ses volants et son décor en imbrication ; autour du cou on distingue un mince collier. La même sobriété dans la parure se manifeste encore par les légers bracelets qui ornent les poignets. Ce trait est en contradiction si nette avec les modes chypriotes qu'il suffit à écarter, pour cet ivoire, toute attribution chypriote.

La tête est figurée de profil : le nez fin, la bouche, l'œil proéminent

1. Les dimensions du couvercle concordent assez bien avec celles de la première pyxide. Comme nous l'avons dit, le fond de celle-ci était en trois morceaux reliés par des chevilles ; deux seulement ont été conservés. Dans ces conditions, le grand diamètre de 0 m. 150 que mesure le fond est à peu près le diamètre ancien ; mais la largeur de 0 m. 120 est évidemment trop faible. Le couvercle mesure 0 m. 130 en hauteur, mais il manque bien un centimètre sur chaque bord, ce qui suppose une dimension primitive de 0 m. 150. La largeur est de 0 m. 112 ; mais il manque une grande partie du bouquetin de gauche.

annoncent les procédés de l'art grec archaïque. La coiffure est compliquée ; la masse des cheveux est ramassée sur la tête et maintenue par un bandeau au-dessous duquel sont disposées de petites boucles régulières, tandis qu'une boucle plus haute se dresse sur le front. De l'occiput, l'extrémité de la chevelure descend



Fig. 8. — Ivoire découvert à Mycènes par M. Tsountas.

(Musée d'Athènes.)

en une mèche ondulée, tandis qu'une masse de cheveux assez courte tombe sur la nuque. Tous ces détails se retrouvent exactement dans la coiffure des femmes mycéniennes, par exemple sur une fresque de Tirynthe¹.

La déesse élève de chaque main des tiges qui paraissent représenter des épis. Les pieds posent sur le rocher, peut-être sur une montagne, comme il convient à la *potnia thérôn*. En effet, la scène figurée est complétée par deux bouquetins ou deux boucs sauvages² qui se dressent de part et d'autre de la déesse, posant une des pattes de devant sur une aspérité du rocher. La représentation de ce dernier au moyen de trous n'est pas douteuse, si conventionnelle qu'elle soit. L'ensemble est surmonté par l'image du ciel, selon la formule crétoise et mycénienne.

Nous ne croyons pas qu'on puisse hésiter à attribuer à l'art égéen et spécialement à l'époque mycénienne ce beau relief sur ivoire,

dont le remarquable état de conservation est dû notamment à ce que la face sculptée reposait contre le dallage dans l'angle Sud-Est, près de la porte du caveau. Nous devons nous féliciter qu'il ait échappé au vandalisme des violateurs qui, dès l'antiquité, ont bouleversé la tombe.

En visitant le Musée national d'Athènes, l'un de nous, M. Schæffer, a

1. R. Dussaud, *Civilisations préhelléniques*, 2^e édit., p. 160, fig. 120.

2. Pour l'animal de gauche tout au moins, le sexe est discrètement, mais nettement indiqué.



IVOIRE D'ÉPOQUE MYCÉNIENNE TROUVÉ A RAS SHAMRA (SYRIE)

reconnu le même motif sur une plaquette d'ivoire fort incomplète, provenant d'une des tombes de la ville basse de Mycènes, fouillées par Tsountas¹. Il subsiste, contre le bras droit de la déesse, un élément de la patte du bouquetin de gauche, avec l'amorce du sabot. Les variantes qu'on peut relever dans la coiffure, dans le traitement de la plante tenue par la main gauche, l'absence de rocher sont secondaires (fig. 8). Peut-être faut-il reconnaître une troisième réplique du même motif dans un autre fragment d'ivoire de Mycènes² (fig. 11).



Fig. 9. — Motif sumérien sur coquille gravée.

La représentation de l'ivoire de Ras Shamra est encore remarquable par les indications de caractère cultuel que l'artiste y a accumulées ; l'autel si curieusement disposé, la demi-nudité rituelle, les épis qui figurent les prémices et visent la Terre-mère, les animaux sauvages qui définissent la *potnia thérôn*, le rocher qui situe la divinité sur la montagne. Cette profusion de notations témoigne de l'ingéniosité de l'artiste et de son habileté à renouveler un motif dont l'origine orientale est peu douteuse.

On précisera que cette origine est sumérienne et cette déclaration dispensera

l'un de nous d'avoir à se disculper de l'opinion, qui lui a été gratuitement attribuée, de considérer le groupe antithétique des bouquetins autour de l'arbre sacré comme étant d'origine chypriote³. Nous avons simplement repoussé que le motif en question fût d'origine élamite et qu'il ait été transmis par la céramique de Suse⁴ ou par une influence

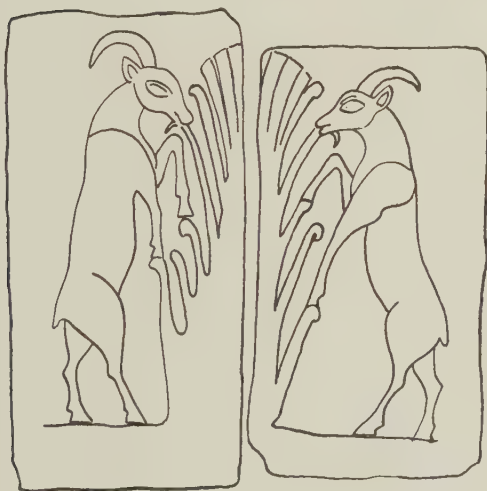


Fig. 10. — Relief de Zendjirli.

1. Musée d'Athènes nos 2473 et 2475 (Tombe n° 49). Reproduit dans *l'Ephéméris* de la Société d'archéologie d'Athènes, 1888, pl. 10 n° 1 et 2. C'est la plaque d'ivoire publiée en deux parties par Perrot et Chipiez, *Hist. de l'Art*, VI, p. 706 et p. 756, fig. 351 ; Bossert, *Alt-Kreta*, n° 225.

2. Bossert, *Alt-Kreta*, n° 224.

3. Vincent, *Syria*, V (1924), p. 94, note 1.

4. La démonstration de J. de Morgan, que nous avons écartée dans *Les Civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Egée*, 2^e éd., p. 214, a été reprise par le P. Vincent, *La Peinture céramique palestinienne*, dans *Syria*, V, p. 81, 180 et 294 ; mais le savant archéologue y apporte des réserves qui aboutissent parfois à des formules contradictoires (voir *ibid.*, p. 296, note 2 et p. 297, dernière phrase du texte) et toujours si subtilement « nuancées » (*ibid.*, p. 309) suivant son expression, qu'on ne saisit plus le processus envisagé. Pour le motif « bouquetins affrontés de part et

élamite dont on ne trouve trace nulle part — à moins qu'on n'admette comme historique le chapitre XIV de la *Genèse*. Nous tenons, au contraire, pour un fait historique indubitable, et dont on n'a pas tiré encore toutes les conséquences, que les Suméro-accadiens ont dominé par leur civilisation, et même par les armes, l'Asie Antérieure — Asie Mineure, Syrie et Palestine — durant tout le troisième millénaire¹.

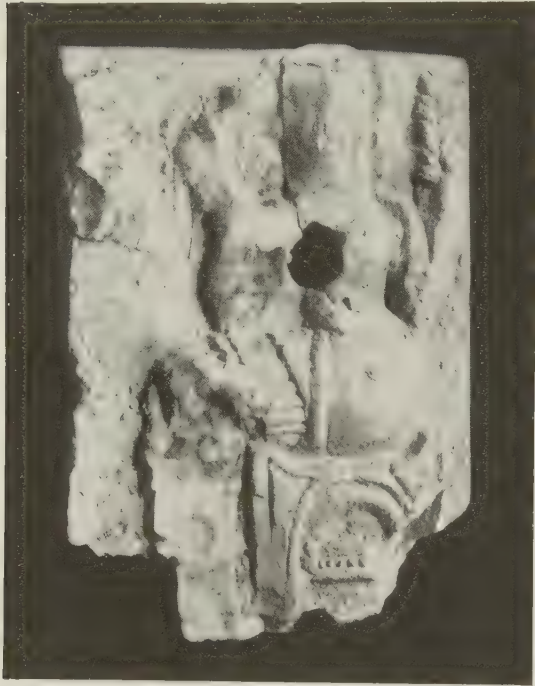


Fig. 11. — La déesse aux épis.
Plaque d'ivoire trouvée à Mycènes (agrandie).

Dès ses débuts à nous connus, l'art sumérien utilise les groupes antithétiques, non pas comme simple décor, ce qui peut se retrouver dans toute civilisation où l'art du dessin a été quelque peu poussé², mais en leur donnant la signification d'une représentation religieuse. C'est le cas du motif des chèvres ou bouquetins dressés sur une montagne, de part et d'autre d'une plante sacrée. La gravure sur coquille que nous reproduisons (fig. 9) provient du tombeau de la reine Shubad à Ur³; c'est le prototype lointain, mais exact, de notre ivoire mycénien, en ce qu'on y trouve non seulement les bouquetins dressés de part et d'autre de la plante sacrée, mais aussi la montagne.

d'autre de l'arbre sacré », la démonstration est insuffisante sur le moyen de transmission par le décor céramique. Le P. Vincent est surpris (*ibid.*, p. 296) de notre demande qu'on veuille bien fixer « dans le temps et dans l'espace, les étapes » qui ont conduit de la céramique susienne à la céramique mycénienne; tant qu'il n'aboutira pas à cette démonstration, nous serons en droit de repousser la théorie de J. de Morgan et la sienne, qui tendent à dériver la céramique mycénienne de la céramique de Suse. 1. Pour plus de détail, nous renvoyons à René Dussaud, *La Lydie et ses voisins aux hautes époques*, extr. de *Babyloniaca*, t. XI, p. 69. En ce qui concerne l'Elam, céramique mise à part — mais la céramique n'est point tout — l'art élamite n'est qu'un écho de l'art sumérien. Le contraire n'a pu être soutenu qu'au moyen des dates erronées avancées par J. de Morgan; les récentes découvertes d'Ur achèvent de mettre l'art élamite à sa place, qui est la seconde. Léon Heuzey l'avait pressenti. 2. C'est ce qu'a constaté Jolles, *Die antithetische Gruppe*, dans *Jahrbuch Arch. Instituts*, 1904, p. 27; cf. R. Dussaud, *Civil. préhell.*, 2^e éd., p. 383. Jolles s'est limité au point de vue esthétique; c'est là une méthode qui, pour être très en faveur de nos jours, est manifestement insuffisante. Il y a lieu de maintenir au premier plan les facteurs historiques et religieux sur lesquels nous insistons. 3. L. Woolley, *The Sumerians*, p. 193, fig. 29; cf. *Cahiers d'Art* (Duthuit), mai 1929, p. 136. Si l'on veut bien comparer la plaque où est gravée une série remarquable de ces représentations avec la stèle trouvée à Suse par M. Jéquier et qui sert d'exemple-type à la démonstration du P. Vincent, *Syria*, V, p. 100 et pl. XXV, 1, on sera fixé sur la capacité de l'ancien art élamite.

Le motif sumérien a naturellement été véhiculé en Asie Antérieure par les idées religieuses qu'il comportait et qui se sont aisément amalgamées avec les cultes naturistes locaux. Ce sont ces idées religieuses et leurs représentations figurées sumériennes qui ont incité les céramistes palestiniens à peindre sur leurs vases le groupe antithétique aux bouquetins, doué certainement de vertus apotropaïques, et non des importations de céramique susienne qu'ils auraient cherché à imiter. La céramique est d'autant moins en cause ici que la peinture sumérienne sur vase, qui aurait du servir d'intermédiaire, est pour ainsi dire inexistante, du moins à partir du troisième millénaire.

Dans le cas qui nous occupe — comme dans bien d'autres d'ailleurs — ce n'est pas l'image qui a créé l'idée, mais l'idée qui a inventé, soutenu et diffusé l'image¹. C'est ainsi que les idées et les images sumériennes ont pénétré en Asie Mineure et il y a tout lieu d'admettre, avec M. Pottier, que le motif aux bouquetins a pénétré dans le monde égéen² par la voie de l'Asie Mineure³ où, d'ailleurs, il se maintint longtemps, car nous le trouvons encore en faveur aux ix^e-viii^e siècles à Zendjirli⁴ (fig. 10).

De cet examen du motif, de ses origines et de sa transmission, nous concluons que, si l'ivoire de Ras Shamra à la déesse-mère, appartenant certainement par la facture et nombre d'éléments du décor à l'art mycénien, a été importé en Syrie, cependant il ne fait que développer, notamment par un goût très vif d'anthropomorphisme, une représentation religieuse orientale dont le plus ancien terme, jusqu'ici connu, est fourni par l'art sumérien.

RENÉ DUSSAUD et F.-A. SCHÆFFER

1. Les plus ingénieuses tentatives pour instituer ce qu'on a appelé la « mythologie iconologique » n'ont servi qu'à en montrer l'inanité. Cette méthode ne pouvait aboutir à un résultat sérieux parce que, en tant que méthode dite « rationaliste », elle vide le mythe de la notion religieuse qui en est l'essence même.

2. Arthur J. Evans, *Mycenaean Tree and Pillar Cult*, fig. 30, 32, 34, a groupé quelques exemples égéens de ce motif sans représentation anthropomorphe.

3. Pottier, *Céramique peinte de Suse*, dans *Mémoire de la Délégation fr. en Perse*, XIII, p. 88 et 91. Des précisions sur cette question ont été apportées dans le mémoire sur la Lydie cité plus haut.

4. Von Luschan, *Ausgrabungen in Zendjirli*, III, fig. 117.





ROGIER VAN DER WEYDEN

DANS le *Burlington Magazine* du mois de juin 1929, je crois avoir démontré, à la satisfaction de la critique, que des œuvres attribuées actuellement à l'anonyme Maître de Flémalle, le présumé Robert Campin, doivent être restituées à Rogier Van der Weyden, natif de Tournai disciple de Jean Van Eyck. Je me propose de démontrer ici une thèse qui complète la première. En même temps je prouverai que la biographie de Rogier Van der Weyden, écrite par nos historiens depuis 1867, exige un remaniement complet¹.



L'existence au début du xve siècle d'un atelier de peinture française, dirigé par Robert Campin, atelier qui, suivant les historiens de Tournai, ville française à cette époque, aurait contribué à l'éclosion et à la formation de l'école de peinture flamande des Van Eyck, repose sur une erreur commise en 1867 par le savant historien belge et wallon Alexandre Pinchart, jadis conservateur du dépôt des archives du royaume de Belgique. Cette erreur consiste dans l'identité, non démontrée mais affirmée par A. Pinchart, de Rogier van der Weyden d'une part, fils de Henri de le Pasture, natif de Tournai, disciple de Van Eyck, époux de la Bruxelloise Elisabeth Goffaerts, maître peintre dès 1426, portraitiste de la ville de Bruxelles, et Rogier de le Pasture d'autre part, parent ou homonyme du premier, également natif de Tournai, disciple de Robert Campin, nommé maître peintre en 1432 seulement, après un stage de cinq ans et cinq mois chez Campin.

Dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (Bruxelles, 1867), Alexandre Pinchart, contre l'historien A. Wauters, prouve par des documents irréfutables que Rogier Van der Weyden, portraitiste de la ville de Bruxelles, est natif de Tournai et non de Bruxelles. Il démontre que ce peintre n'est autre que Rogier de le Pasture, fils de Henri, établi à Tournai². Plus tard, l'archiviste

1. Voyez mon étude : *L'Enigme du Maître de Flémalle*, dans *La Revue d'Art*, Anvers, juin 1929.

2. Un document nous apprend que le père de Rogier habitait, en janvier 1407, rue Roc Saint-Nicaise. Nous pouvons donc supposer que Rogier est né à Tournai (1399-1400).

de la ville de Tournai, M. Ad. Hocquet, démontrait, par des documents également irréfutables, qu'Henri de le Pasture fut un coutelier et non un sculpteur, établi à Tournai, rue Roc Saint-Nicaise, et qu'il eut pour femme Agnès de Watrelos, de laquelle il eut trois enfants : Rogier, Agnès et Jeanne. Le même auteur nous apprend qu'Henri de le Pasture mourut entre décembre 1425 et le 18 mars 1426, date à laquelle la maison paternelle fut vendue. L'acte de vente, conservé dans les archives de la ville de Tournai, mentionne la présence de : Agnès de Watrelos, veuve d'Henri de le Pasture, ses filles Agnès de le Pasture, femme de Colart Le Duc, et Jeanne de le Pasture. Cet acte ne mentionne donc ni la présence de Rogier de le Pasture, dit Van der Weyden, ni celle de sa femme la Bruxelloise Elisabeth Goffaerts, preuve évidente que ni Rogier ni sa femme ne se trouvaient à Tournai.

Aucun document ne parle des jeunes années de ces trois enfants. La première fois qu'un texte fait allusion à Rogier, c'est en ces termes : « Le 17 novembre 1426, les magistrats de la ville de Tournai offrirent huit lots de vin à « Maître Rogier de le Pasture ». Jusqu'à présent¹ tous les historiens ont admis qu'il s'agit ici de Rogier Van der Weyden, déjà maître peintre à cette époque, qui, après une longue absence, et profitant d'une détente politique survenue entre Philippe le Bon et Charles VII, vint voir à Tournai le tombeau de son père et assister très probablement aux fiançailles ou au mariage de sa sœur Jeanne avec Ernoul Caudiauwe. Ce dernier, le 18 mars de la même année, avait acheté la maison paternelle. Nous savons, en effet, que ce mariage dut avoir lieu entre le 18 mars 1426 et la fin de cette même année. M. Ad. Hocquet a prouvé, en effet, qu'en 1440 leur fille Jeannette devint orpheline à l'âge de treize ans accomplis. C'est de cette orpheline que Rogier Van der Weyden de Bruxelles devint le tuteur en 1441.



Voyons ce que M. A. Pinchart écrit à la page 480 du *Bulletin* cité plus haut :

« Trois écrivains anciens parlent d'un élève de Jean Van Eyck ayant nom Roger : deux appartiennent au xv^e siècle ; le troisième, C. Van Mander, vécut dans la seconde moitié du xvi^e...

« Jean (Giovanni) Santi, le père du célèbre Raphaël, a laissé quelques vers dans lesquels sont, entre autres peintres, mentionnés avec les plus grands éloges comme ayant vécu à Bruges, Jean et Roger, son élève (*il gran Joannes, el discepol Rugero*). Santi écrivait le petit poème² dont ce

1. Depuis ma campagne en faveur de Rogier Van der Weyden et contre le Rogelet de 1427-1432, le document des huit lots de vin devenant gênant, mes contradicteurs essayent de voir dans ce maître un maître ès arts, un professeur d'université, un parent plus âgé de Rogelet ; simple supposition inventée pour les besoins de la cause. Les maîtres ès arts et professeurs de cette époque sont connus.

2. Santi, peintre et élève de Mantegna, a donc connu Rogier lors du voyage à Rome de ce dernier. Voyez Crowe et Cavalcaselle, édit. française ; notes, p. CLXXXIV.

vers est extrait, entre les années 1485 et 1490. Il s'agit bien évidemment là de Jean Van Eyck et du Roger de Bruges cité par Van Mander.

« Le témoignage qui paraît le plus digne de foi, parce qu'il est contemporain, est celui de Barthélémi Facius, qui rédigeait son ouvrage intitulé : *De Viris Illustribus*, dans les années 1454 et 1455¹. Ce livre ne renferme que quatre articles consacrés à des peintres de son siècle, savoir : à Gentil da Fabriano, un des principaux chefs de l'école romaine, dont Roger le Gaulois (ou le Français) dit-il, admira les peintures dans l'église de Saint-Jean de Latran, à Rome, en 1450; à Jean le Gaulois (ou le Français), qui n'est autre que Jean Van Eyck; à Pisano, de Vérone, et à ce même Roger le Gaulois, déjà cité. Celui-ci, écrit Facius, était le disciple de Jean et son compatriote (*Rogierius Gallicus Joannis discipulus et conterraneus*). Puis, il parle de certains tableaux de ce maître qui existaient alors à Gênes, à Ferrare, et chez Alphonse, roi de Naples. A Bruxelles, ajoute l'auteur en terminant sa description, ville située en Gaule (ou en France), il peignit un édifice sacré d'un travail parfait (*Brusellae, quae urbs in Gallia est, aedem sacram pinxit absolutissimi operis*). Cette dernière phrase de l'écrivain italien détermine bien qu'il s'agit du peintre Roger Van der Weyden qui habitait la ville désignée plus haut. D'après lui, ce peintre serait allé à Bruges pour prendre des leçons de Jean Van Eyck. »

Ajoutons qu'en 1449 l'archéologue Cyriaque d'Ancône parle de Rogier Van der Weyden, et son témoignage a d'autant plus de valeur qu'il était son contemporain. Il le traite comme un homme célèbre, *Rugierius in Brussella post praeclarum illum Brugensem, picturae decus, Joannem [Van Eyck], insignis nostri temporis pictor habetur*².

Nous venons donc d'apprendre par des textes irréfutables et contemporains que Rogier Van der Weyden, le Gaulois, fut le disciple de Jean Van Eyck, le Gaulois. Dans l'esprit des Italiens de cette époque, la Gaule avait encore conservé sa forme archaïque et s'étendait jusqu'au Rhin.

Que s'est-il donc passé pour que, d'office, il y a trois quarts de siècle, on ait brusquement enlevé à Rogier Van der Weyden — tantôt nommé Rogier de Bruges, tantôt Rogier de Bruxelles, suivant qu'il se trouvait dans l'une ou l'autre ville avec son maître Jean Van Eyck — toutes ses premières œuvres exécutées avant 1432, œuvres qu'on a d'emblée attribuées à un maître anonyme, maître de Mérode, maître de Flémalle, Jacques Daret, le présumé Robert Campin, puis Robert Campin tout court? Comment se fait-il que, sans autre forme de procès, on ait foulé aux pieds les précieux documents italiens contemporains de Rogier, de la main de plusieurs auteurs, qui certifient, à plusieurs reprises, que notre peintre fut le disciple de Jean Van Eyck? Sur quoi s'est-on fondé pour oser affirmer que notre peintre fut le disciple, non pas de Jean Van Eyck, mais de Robert Campin? « *Le registre de la gilde de Tournai en fait foi*, dit A. Pinchart à la page 489, *et ce document atteste que l'élève étudia dans le même atelier depuis le mois de mars 1427 jusqu'à la fin de juillet 1432, donc pendant cinq*

1. Dix ans avant le décès de Rogier. Voyez Crowe et Cavalcaselle, édit. française, notes, p. CLXXX.

2. Cyriaque d'Ancône, dans Colacci, *Antichità Sicene*, t. 23, page 143, cité par Lanzi, t. 3, page 41.



Fig. 1. — A. Roger Van der Weyden, *Retable Bladelin*, Berlin. — B. Le Maître de Flémalle, *Nativité* de Dijon, — C. et D. Le Maître de Flémalle, *Mariage de la Vierge*, au Prado. — E. Rogier Van der Weyden. *Retable de Miraflores*, à Grenade (détails)

ans et cinq mois. Quatre ans étaient le terme imposé par les ordonnances du métier¹. »

Expliquons ce curieux problème : Alexandre Pinchart avait appris, en 1854, de l'archiviste Génard que, dans les archives de la ville de Tournai, se trouvait un registre des apprentis et maîtres de la corporation des peintres de cette ville, et que dans ce registre figurait le nom d'un Rogelet de le Pasture, natif de Tournai, entrant dans l'atelier du maître peintre Robert Campin pour y faire son apprentissage. Dans le même registre figurait le nom d'un Rogier de le Pasture, natif de Tournai, nommé maître en 1432. Pinchart se rendit à Tournai en 1859, pour vérifier l'exactitude de ces dires ; et il écrivit à la page 424 du *Bulletin* déjà cité :

« Occupons-nous maintenant de ce précieux document au point de vue paléographique, car sa confection ne date pas de l'époque des premières annotations. En comparant les écritures du registre entre elles, on peut aisément reconnaître que les inscriptions, depuis l'année 1426 jusque vers 1485, sont toutes de la même main, et que celles qui sont postérieures à cette dernière date ont été ajoutées au fur et à mesure. Néanmoins, d'après l'examen attentif que nous avons fait des dernières annotations de l'auteur des inscriptions antérieures à 1486, nous pouvons assurer que le copiste a commencé son travail en 1482 ou 1483. Il y a cent trente-cinq pages de sa main. »

Donc, suivant les déclarations mêmes de A. Pinchart, ce n'est qu'à partir de 1482-1483 que ce registre devient un document authentique. Voici les deux textes qui ont rapport à ce Rogier de le Pasture² :

Rogiet de le pasture / natif de tournay
 Commença son apresure le cinquiesme
 Jour de mars l'an mil cccc / vingt six
 Et fut son maistre / Maistre Robert campin paintre
 Lequel Rogiet a pfaict son apresure deueint
 avec sondit maistre .

1^o Folio 81 recto : Rogiet de le Pasture, natif de Tournay, commencha son apresure le cinquiesme jour de mars l'an mil cccc vingt six (lire : 1427, suivant notre manière de compter), et fut son maistre, maistre Robert Campin, paintre, lequel Rogiet a parfait son apresure deueint avec sondit maistre. [Remarquons que cette phrase n'a pas été ajoutée après coup].

1. Si le règlement n'imposait que quatre ans d'apprentissage, on peut trouver étrange qu'un homme si extraordinairement doué ait dû apprendre durant cinq ans et cinq mois.

2. C'est grâce à la bienveillance de M. A. Hocquet, archiviste de la ville de Tournai, que le registre m'a été mis sous les yeux ; je lui en exprime ici toute ma gratitude.

Maistre Rogier de le pasture, natif
de Tournay, fut receu a le francise
du mestier / des paintres Le
premier jour d'aoust l'an dessusdit

2° Folio 17 verso : Maistre Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu a le francise du mestier des paintres, le premier jour d'aoust l'an dessusdit (mil ccccxxxij).

Il est clair que le Rogelet du folio 81, s'identifie avec le Rogier du folio 17 ; personne ne songerait à le contester.

Jusqu'à ce jour, on n'a découvert aucun autre document parlant de ce Rogier disciple de Robert Campin, et il n'est pas autrement question de lui dans ce registre qui, quoi que A. Pinchart ait pu penser, n'est même pas la copie d'un registre authentique, puisqu'il était matériellement impossible à un scribe, qui avait pour mission d'enregistrer les inscriptions jour par jour, d'écrire le 5 mars 1427 qu'un apprenti a *parfait son apresure deuement avec son dit maistre*, événement qui s'est passé le 1^{er} août 1432¹.

Cela ne prouve-t-il pas que ce prétendu « précieux registre », loin d'être une copie conforme, n'est qu'une compilation faite par un scribe essayant de reconstituer, tant bien que mal, un registre, en puisant ses renseignements dans quelques documents tels que commandes de travaux, comptes de la ville, serments des bourgeois, condamnations, inscriptions de rente, etc., etc. Aucun historien consciencieux ne peut soutenir que ce texte a une valeur documentaire bien sérieuse. Mais admettons qu'un Rogelet de le Pasture était l'élève de Campin, et qu'il devint maître peintre en 1432. Je déclare que c'est de la manière la plus injustifiée que notre historien belge, Alexandre Pinchart, s'est permis d'identifier, sans la moindre preuve, ce Rogier de le Pasture, disciple de Campin, avec notre grand Rogier Van der Weyden, fils de Henri de le Pasture, disciple de Jean Van Eyck (comme le déclarent plusieurs documents authen-

1. Le même fait se présente pour les autres inscriptions.

tiques de l'époque) et déjà cité maître en 1426. La naissance à Tournai de deux enfants homonymes n'implique nullement l'identité de ces deux enfants. Rien n'autorise A. Pinchart à établir d'office cette identité devant l'histoire ! Et ici je me souviens d'une réflexion très juste émise par le D^r Max Friedländer, à la



Fig. 2. — Le « Maître de Flémalle »,
La Vierge avec l'Enfant (détail).

(Musée de Francfort.)



Fig. 3. — Rogier Van der Weyden,
La Vierge allaitant (détail).

(Bruges.)

page 8 du tome II de son ouvrage : *Die Altniederländische Malerei* : « Le désir du succès dans la recherche scientifique domine le plus souvent le désir d'atteindre la vérité ».

Doit-on s'étonner de l'existence de deux peintres portant le même nom et le même prénom ? Ouvrons le registre aux inscriptions des peintres verriers (voiriers) et enlumineurs (mirliers) de la ville de Tournai. Les vingt-trois premières pages sont remplies par la charte de Charles VII, roi de France — car Tournai faisait alors partie des états de ce prince — qui est datée de

Bourges, juin 1424, et par laquelle le roi autorise la reconstitution des trente-six bannières sous lesquelles étaient réparties les corporations des métiers de la ville. Au verso du folio 12 (page 24) du registre se trouve la teneur du « *serement que chascune personne doit faire a estre receu de entrer en baniere et aussi aux mestiers dont ilz veullent user.* »

Au folio 13 recto nous lisons :

« *JHS Maria et Saint Luc.* »

« *Ce sont les noms des personnes peintres et voiriers lesquelz estoient ouvrans des mestiers des peintres et voiriers et mirliers au paravant le previllege ottroyé ausdits maistres desdits mestiers en ceste ville et cité de Tournay.* »

Suit une liste de dix-huit personnes dont quinze peintres et trois verriers.

Les mots « *ausdits maistres* » se rapportent bien aux « *personnes peintres et voiriers lesquelz estoient ouvrant des mestiers au paravant...* » c'est-à-dire aux peintres et verriers établis avant juin 1424, et qui, à l'occasion de la réorganisation des métiers, obtiennent le privilège et sont reconnus d'office comme maîtres. Ceci est confirmé par l'historien Maurice Houtart dans *Wallonia*, mai-juin 1913, page 362. Parmi ces quinze peintres et trois verriers ne figure donc aucun apprenti.

Au folio 13 verso, suit la liste de ces dix-huit personnes « dits maistres ». Robert Campin, peintre, est de ce nombre¹. Le qualificatif de « *maistre de mestier* » donné à ces personnes doit être pris dans le sens de « patron ». Ce sont ces patrons qui formeront, en se conformant au nouveau règlement, les futurs apprentis ; ceux-ci, après un stage de quatre ans, deviendront à leur tour des maîtres peintres et verriers, un enlumineur ne devant faire qu'un stage de deux ans chez un maître peintre.

Sur cette liste des peintres et verriers, nommés d'office maîtres ou patrons, se trouve mentionné *Jehan de le Fosse*, peintre. Au folio 17 recto, nous voyons un autre *Jehan de le Fosse* inscrit comme suit : « *Jehan de le Fosse, natif de Boumines, fut receu à le franchise du mestier des peintres le X^e jour de may l'an mil cccc XXXII* » c'est-à-dire l'année même où Rogelet de le Pasture et Jacquelotte Daret ont été nommés à la franchise du métier, après un stage de cinq ans et demi, au lieu de quatre ans. Personne ne peut contester que nous

1. C'est sans discernement que le scribe, essayant de reconstituer le registre de 1483, a mis ou n'a pas mis le qualificatif de « maître » devant les noms de ceux qui en vérité étaient des maîtres peintres, exemple : folio 13 verso, *Pierart Vicart* ; folio 83 recto, *Maistre Pierart Vicart* ; folio 15 recto, *Nicaise Barat* ; folio 82 recto, *Maistre Nicaise Barat* ; folio 16 recto, *Gillart le Ritre* ; folio 84 recto, *Maistre Gillart le Ritre*. Il en est de même pour *Henry de Beaumetiell*, *Engeran des Ho'elz*, etc.

nous trouvons ici en présence de deux peintres portant le nom de *Jehan de le Fosse*.

Sur la même liste des dix-huit « maistres ouvrans » sont inscrits, à côté du nom de Robert Campin, *Henry le Quien* peintre, et *Haquinet* (diminutif de *Jehan*) *le Quien*, fils de *Henry le Quien* peintre. Retenons que chaque fois qu'on nomme un peintre X, fils d'un autre peintre X, on fait suivre son nom de « *filz de X, peintre* » ; l'usage était formel et le registre en cite plusieurs exemples. Ici nous constatons que *le Quien* père et *le Quien* fils sont deux maîtres travaillant avant la réorganisation des métiers (juin 1424) et qu'ils furent autorisés à exercer le métier de maîtres peintres sans devoir passer par les nouvelles formalités relatives à l'apprentissage.

Au folio 15 recto, nous voyons un troisième *le Quien* ayant fait un stage de quatre ans d'apprentissage, inscrit comme suit : « *Jehan le Quien, peintre, fut receu a le francise dudit mestier le XIII^e jour d'octobre l'an dessudit (Mcccc XXVIII)*. Ce troisième *le Quien* n'est pas le fils de *Henry le Quien*, puisque le texte ne le dit pas. Il ne peut donc s'identifier avec Maître *Hacquinet* ou *Jehan le Quien* cité au folio 13 verso, qui était maître depuis 1424. Nous nous trouvons donc en présence de trois maîtres *le Quien* dont deux portent le même prénom *Jehan*. Le même registre nous renseigne encore sur trois peintres du nom de *le Fèvre* : Lottart, Jacquemart et Lambin. Tous ces textes, publiés pour la première fois, sont si clairs qu'aucune discussion n'est possible.

J'espère qu'au prochain congrès d'histoire de l'Art qui se tiendra du 21 au 29 septembre prochain au Palais des Académies, à Bruxelles, les savants spécialistes d'Europe viendront en grand nombre, par des planches ou des projections démonstratives et des documents d'archives nouveaux, corroborer ou ruiner mes deux thèses.



Identifiant Rogier Van der Weyden, déjà maître en 1426, avec le Rogier de le Pasture nommé maître en 1432, l'archiviste Pinchart ne tient pas compte des documents de l'époque qui nous affirment que Rogier, tantôt à Bruges tantôt à Bruxelles, fut le disciple de Jean Van Eyck. Historien d'une réputation solidement établie, reniant, *ex cathedra*, des documents contemporains pour en reconnaître d'autres découverts dans les archives de Tournai, Pinchart fit grande impression. Il lança ces nouvelles avec une telle assurance que personne ne songea à en vérifier l'exactitude — comme je viens de le faire — d'autant plus que sa thèse avait une apparence logique. Sans discussion elle fut admise par les savants qui se mirent à écrire la biographie de Rogier



Fig. 4. — A. Le Maître de Flémalle, *Volet Werle*, au Prado. — B. Rogier Van der Weyden, *Retable de la Vierge*. — C. Rogier Van der Weyden, *Saint Luc peignant la Vierge*. — D. Le Maître de Flémalle, *Annonciation* de Mérode. — E. Rogier Van der Weyden, *Retable de Beaune*. — F. Rogier van der Weyden, *Descente de croix* de La Haye. — G. Le Maître de Flémalle, *Nativité* de Dijon (détails).

Van der Weyden suivant ces données, et à publier la liste de ses œuvres exécutées à partir de 1432. Les mêmes auteurs se hasardèrent à grouper sous le nom d'un maître anonyme les œuvres que Pinchart avait enlevées au grand Rogier Van der Weyden et que, dans le *Burlington Magazine* de juin 1929, je restitue à ce dernier. La légende fut lancée ; elle devint rapidement un dogme que je veux détruire.

Pinchart, identifiant ces deux homonymes, déclarait avec raison qu'il était matériellement impossible à Rogier (Rogelet) de recevoir des leçons de Jean Van Eyck, attendu qu'il était occupé et retenu à Tournai — le règlement était formel — chez son maître Campin, depuis 1427 jusqu'en août 1432 et que, s'il en avait reçu, ce ne pouvait être qu'après l'admission de Rogier à la maîtrise, c'est-à-dire après le 1^{er} août 1432 et avant le mois d'avril 1435. Il écrit, à la page 484 :

« Dans son voyage aux Pays-Bas, Albert Dürer raconte qu'il a visité à Bruges l'hôtel de l'empereur Charles-Quint où il a vu « la chapelle peinte par « Rudiger » et la peinture d'un « grand maître ancien » et qu'ensuite il visita l'église de Saint-Jacques, où il remarqua les précieux tableaux de « Rudiger » et de Hugo, qui « tous deux, ajoute-t-il, furent de grands maîtres ». Tous ceux qui ont écrit sur l'histoire de l'art en Belgique veulent reconnaître dans ces textes Roger Van der Weyden et Hugues Van der Goes. Nous le demandons, d'aussi importants travaux ont-ils pu être exécutés par Roger dans le court espace de temps qui s'écoule entre le mois d'août 1432 et le mois d'avril 1435, c'est-à-dire pendant les deux ans et huit mois dont l'emploi nous est encore inconnu¹ ? Et encore faudrait-il admettre que Roger a quitté sa ville natale avec sa famille immédiatement après son admission à la maîtrise (1432), et que, dès son arrivée à Bruxelles — il y était déjà établi, nous l'avons vu, au mois d'avril 1435 — le magistrat de cette ville s'est empressé de le choisir pour son peintre ; l'aurait-il fait sans qu'il eût donné à celui-ci des preuves de son talent ? N'est-il pas plus vraisemblable que Van der Weyden n'a été investi de ce titre qu'après avoir fourni ses preuves, qui furent l'exécution de l'un des tableaux de l'hôtel de ville ? »

Par le texte qui précède, d'après quoi il est impossible d'admettre que le Rogier de 1432 (Rogelet) ait été l'élève de Jean Van Eyck après 1432, A. Pinchart ne pouvait mieux plaider en faveur de ma thèse. Celle-ci consiste simplement à s'en rapporter aux documents authentiques de l'époque qui certifient que le « vrai Rogier » était le disciple de Jean Van Eyck et non le « Rogelet », disciple de l'entrepreneur de peintures décoratives Robert Campin. Rogier Van der Weyden travaillait auprès de Jean avant 1426 et non pas après 1432. Il ne fut nommé peintre officiel de la ville de Bruxelles qu'après avoir donné durant plusieurs années des preuves de son talent. C'est ce que Pinchart vient de déclarer lui-même.

Si, suivant la thèse de Pinchart, Rogier Van der Weyden est bien le Rogier (Rogelet) disciple de Campin, ce Rogelet qui, suivant les historiens de Tournai,

1. Vaernewyck nous apprend que non seulement les églises, mais les maisons de Bruges sont décorées d'œuvres de maître Rogier. *Historie van België* (1568), p. 133.

n'a point quitté sa ville natale avant 1432 ni surtout durant les années de révolution et d'émeutes (1424-1426), pourquoi ce Rogelet ne fut-il pas porté présent dans l'acte de vente de la maison paternelle le 18 mars 1426? Et, en supposant que ce Rogelet fut indisposé ou retenu, pourquoi ne donna-t-il pas procuration, ou pourquoi sa femme Elisabeth Goffaerts, déjà mère de famille, ne s'est-elle pas présentée en son lieu et place? Les historiens croient-ils vraiment qu'un homme, doué comme l'était Rogier, et dont la réputation se faisait déjà sentir à l'étranger, serait entré pour une durée de cinq ans et cinq mois dans un atelier de décorateur pour y apprendre l'art de la peinture?

Non, le grand Rogier Van der Weyden, le vrai Rogier, n'était point à Tournai le 18 mars 1426, il était à Bruxelles avec sa femme Elisabeth de Bruxelles et son enfant Corneille de Bruxelles. Son homonyme Rogelet, qui était à Tournai, ne s'est pas présenté devant les magistrats lors de la vente de la maison sise rue Roc Saint-Nicaise. Les relations diplomatiques et politiques étaient si tendues entre les Etats du grand duc d'Occident et du roi de Bourges que l'envoi par Rogier d'une procuration, de Bruxelles pour Tournai, fut impossible¹. Souvenons-nous que la ville de Tournai fut abandonnée par l'aristocratie, les banquiers et tous les grands marchands, tous partisans du régime bourguignon et qu'elle souffrait de la révolution, des émeutes fomentées et des crimes commis par les démagogues de Tournai — les doubles Français disait-on ironiquement à Paris — dont Robert Campin fut un triste représentant parmi les nouveaux magistrats de la ville. Non, Rogier Van der Weyden, après avoir été honoré en qualité de maître en 1426, n'entra point le 5 mars 1427 dans l'atelier du révolutionnaire Campin; il travaillait alors à Bruges et à Bruxelles avec son maître Jean, les documents sont là qui nous l'affirment.

Pour mieux nous convaincre, Pinchart ajoute à la page 482 de son étude :

« Les vers de Santi semblent confirmer l'assertion de Facius. Mais Jean Van Eyck étant mort au mois de juillet 1440, nous ne voyons pas à quelle époque Rogier Van der Weyden aurait pu avoir travaillé dans l'atelier du peintre officiel de Philippe le Bon. La réputation de Van Eyck s'est propagée rapidement en Italie par l'exportation de ses tableaux. On en voyait déjà vers 1450 dans différents palais de princes et de cardinaux. Les œuvres de Roger avaient acquis la même vogue, et comme les tableaux des deux artistes avaient des airs de famille qui tenaient aux principes suivis dans les divers ateliers des Pays-Bas, il n'est pas étonnant que les Italiens aient cru pouvoir rattacher Van der Weyden à Van Eyck. »

L'argument est maigre et peu sérieux de la part d'un historien qui savait parfaitement que les relations entre l'Italie et les Etats du Duc étaient très suivies, et qu'aucun peintre ni historien italien, ni même Lionel d'Este, le grand

1. Lire l'intéressant ouvrage *Les Tournaisiens et le Roi de Bourges*, par Maurice Houtart, 1908.

protecteur de Rogier, n'allait confondre les noms ou les œuvres des deux plus grands artistes du siècle.

Hypnotisé par cette alléchante mais imaginaire identité des deux homonymes, Pinchart nous explique qu'il est impossible d'attribuer à Rogier les œuvres qu'il n'a pas pu exécuter avant son admission à la maîtrise, c'est-à-dire avant 1432. Du coup, les œuvres qui, avant 1867, furent attribuées tantôt à Rogier, tantôt à Van Eyck, et qui, au fond, sont en grande partie de Rogier, exécutées avant 1432-1438, furent attribuées à un maître anonyme, le « maître de Mérode », plus tard, le « maître de Flémalle » puis Jacques Daret et enfin Robert Campin. Les historiens de Tournai s'emparèrent de ce groupe important d'ouvrages avec empressement. Ils se les adjugèrent pour les attribuer à une puissante école de peinture tournaïsiennne qu'ils créèrent de toutes pièces, et dont le peintre décorateur Robert Campin devint le génial créateur. Les historiens régionalistes wallons, ayant enfin leur génie wallon et leur école de peinture wallonne, devinrent les plus chauds défenseurs de la thèse Pinchart qui accaparaient une partie de la gloire de notre école flamande créée par les Van Eyck ! Et, à ce propos, que mes lecteurs savourent la naïve mais sincère conclusion d'une étude parue dans une revue régionaliste, *Wallonia*, en mai 1914 :

« Le sud a donc fécondé le nord... On faisait commencer brusquement l'histoire de la peinture « flamande » par le quasi-miracle de l'apparition des Van Eyck et, somme toute, avant l'Agneau, c'était la nuit, et voici un maître (Robert Campin) contemporain d'Hubert Van Eyck, tout au moins, presque de sa taille ; ils remplissent ainsi le début du xv^e siècle, préparant, expliquant la possibilité du chef-d'œuvre qu'est l'Adoration de l'Agneau mystique¹. »



Je conclus : Rogier Van der Weyden a dû quitter très jeune la maison paternelle. Il fut le disciple de Jean Van Eyck qui le conduisit à la maîtrise avant novembre 1426. Il épousa la Bruxelloise Elisabeth Goffaerts avant 1425, et était déjà père de famille en 1426. Lorsqu'il eut donné des preuves de son talent, la ville de Bruxelles le nomma portraitiste. Après l'exécution d'immenses travaux qui prirent plusieurs années, le 2 mai 1436, la ville de Bruxelles décida qu'après le décès du grand maître ce poste ne serait plus renouvelé.

Le registre de Tournai, concernant l'époque qui nous intéresse ici, n'a pas la moindre valeur documentaire. Rogier Van der Weyden n'a rien de commun

1. Remarquons qu'aucun document ne nous signale l'existence à Tournai d'œuvres du Maître de Flémalle, le présumé Robert Campin, et d'œuvres de Rogier ; elles se trouvaient à Bruges dans les églises et les maisons, d'après de nombreux documents.



Fig. 5. — A. Le Maître de Flémalle, la *Vierge Salting*, à Londres. — A'. Rogier Van der Weyden, la *Vierge de Gros*, à Bruges. — B. Rogier Van der Weyden, la *Vierge des Rois mages*, à Munich. — B'. Le Maître de Flémalle, *Vierge de Francfort*. — C. Le Maître de Flémalle, *Vierge de Francfort*. — C'. Rogier Van der Weyden, *Retable de Beaune*. — D. Rogier Van der Weyden, petite *Vierge de Vienne*. — D'. Le Maître de Flémalle, *Calvaire de Berlin* (détails).

ni avec Campin, ni avec l'imaginaire école de peinture tournaisienne qui — à l'exception du retable de Jacques Daret, œuvre inspirée des premières œuvres exécutées par Rogier avant 1432 — n'a laissé aucune trace et dont l'histoire ne cite que des travaux de décoration¹. La biographie de notre Rogier Van der Weyden est à refaire. Rogier, disciple de Van Eyck, natif de Tournai, est un peintre flamand, tout comme Hans Memlinc, disciple de Rogier et natif de Mayence, est un peintre flamand.

Lorsque je fis appel aux critiques d'art, en 1928, notre distingué savant M. Hulin de Loo, esprit large, aimant la discussion, m'écrivit : « Songez que, même si vous niez l'identité du Rogier (de Bruxelles) avec le Rogelet de 1427, vous devez admettre qu'il n'a été reçu maître à Tournai qu'en 1432 ».

Cette réponse, d'une sincérité absolue, ne prouve-t-elle pas que notre grand critique belge, croyant la thèse Pinchart démontrée, identifie le grand Rogier de Bruxelles avec le Rogelet devenu maître en 1432? N'est-ce pas en se fondant sur cette fausse identité que M. Hulin de Loo a conclu à l'existence à Tournai d'un puissant atelier de peinture dirigé par le présumé Robert Campin? L'idée est ingénieuse, mais elle pêche par la base.

La thèse que je viens de développer a cependant déjà touché quelques critiques de grand renom. Le D^r Friedrich Winkler, dans son ouvrage : *Der Meister von Flémalle und Rogier Van der Weyden* (1913, p. 195, note 1), ne croit pas à l'identité des deux Rogier. En 1918, Salomon Reinach, dans le *Bulletin archéologique* (p. 81), écrit : « Etant donné les textes que nous possédons aujourd'hui il est impossible de maintenir l'opinion courante qui fait du grand maître de Bruxelles l'élève de Campin. Dès lors, l'identification du maître de Flémalle avec Campin perd toute vraisemblance et toute raison d'être ». Et à la page 82, l'auteur dit : « Il a existé, avant le milieu du xv^e siècle, deux peintres du nom de Rogier de le Pasture, le plus illustre, peintre officiel de la ville de Bruxelles, est mort en 1464, après avoir fait le voyage d'Italie pour le jubilé de 1450 ; du second nous ne savons rien de précis ». Le clairvoyant D^r Max Friedländer écrivait en 1924 dans *Die Altniederländische Malerei*, tome II, p. 13 : « Si l'on doute de l'identité des deux Rogier, tout l'édifice biographique de Rogier se disloque, et surtout il faut abandonner les hypothèses qui rattachent le peintre officiel de la ville de Bruxelles à Robert Campin ». Et tout récemment, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (Nov. 1928), M. Paul Jamot écrivait : « Robert Cam-

1. Si Robert Campin, l'éducateur de Daret, s'identifie avec le Maître de Flémalle, c'est-à-dire si Daret est l'élève de l'auteur des œuvres du Musée de Francfort, exécutées vers 1430 dans un style grandiose et moderne, ce Daret aurait travaillé en 1434 dans le style de son maître et non dans un style attardé et même archaïque, cela tombe sous le sens.

pin, Rogelet de le Pasture et Jacques Daret ne nous intéressent guère que pour dégager d'une végétation parasite, la vie, la personne et l'œuvre d'un grand homme ». C'est à propos de cette déclaration aussi énergique que juste que j'eus l'honneur d'écrire dans le *Burlington Magazine* (Juin 1929) : « Par la plume d'un de ses critiques les plus éminents, voici que la France sertit à nouveau dans la couronne de la Flandre, ces perles d'art que le Tournaisis lui disputait sans raison ».

ÉMILE RENDERS

P. S. — En 1907, notre savant historien d'art belge M. Maurice Houtart, ancien échevin de la ville de Tournai et actuellement ministre des Finances, avait découvert dans les comptes d'entremises (chapitre présents de vin) une inscription de huit lots de vin offerts à Maître Rogier de le Pasture, le 17 novembre 1426, et quatre lots de vin offerts au peintre Johannes, le 18 octobre 1427. L'heureux chercheur publia ces importantes découvertes dans la *Revue Tournaisienne* de 1907. Depuis cette date jusqu'à ce jour, tous les historiens ont signalé les *huit lots* et les *quatre lots* de vin devenus légendaires. Certains critiques, adversaires de ma thèse, faisaient observer que ce Maître Rogier ne pouvait être un peintre puisque Jean van Eyck, lui, ne reçut que quatre lots de vin. Dans l'esprit de ces critiques ce Maître Rogier devait être un personnage plus important, un maître ès arts, un professeur d'université, oncle ou cousin, plus âgé, de Rogier de la Pasture disciple de Campin.

Le 30 avril dernier, je me rendis à Tournai accompagné de M. Joseph de Smet, archiviste aux Archives de l'État à Bruges, pour vérifier les textes originaux. A notre grand étonnement voici ce que nous avons lu en présence de M. A. Hocquet, archiviste de la ville de Tournai :

1^o Compte de 1426, folio 46,

« Item, le XVII^e jour de novembre ensuivant à Maistre « Rogier de le Pasture IIII los » (au prix de quatre gros le lot).

2^o Compte de 1427, folio 51,

« Item, le dit XXIII^e jour [d'octobre 1427] à Johannes, paintre IIII los » (au prix de cinq gros le lot).

En avril dernier, rentrant d'Espagne, j'ai eu l'occasion d'étudier de près — car jadis le tableau était exposé trop haut — l'*Annonciation* du Musée du Louvre que j'avais toujours considérée comme une réplique d'une œuvre perdue. Je dois à la vérité de dire que cette œuvre ne présente aucune faiblesse propre à tout copiste et qu'elle a été exécutée par Rogier van der Weyden vers 1438, c'est-à-dire vers l'époque où Rogier exécuta les volets Werle attribués à l'anonyme Maître de Flémalle. J'en parlerai plus longuement dans l'ouvrage que je prépare et qui paraîtra peu après celui de M. Jules Destree annoncé par les Editions van Oest.

E. R.





Fig. 1. — Jean Goujon. *Bas-relief de la Fontaine des Innocents*. (Musée du Louvre.)

UN MODÈLE ANTIQUE DE JEAN GOUJON

ON sait qu'outre les cinq longues nymphes qui ont fait sa popularité, la Fontaine des Innocents, dans son état ancien, comprenait six bas-reliefs représentant des jeux de divinités et d'amours marins. Lors de la reconstruction de la fontaine, en 1787, ces bas-reliefs furent réemployés, et trois d'entre eux sont encore en place au-dessous des frontons. Mais au début du XIX^e siècle les trois autres, qui avaient été posés en soubassement, virent leur existence compromise par les eaux qui s'étaient mises à couler trop abondamment. Ils furent donc transportés au Musée du Louvre où ils portent aujourd'hui les numéros 389, 390 et 391¹.

Point n'est besoin d'être grand clerc pour découvrir que ces six bas-reliefs rappellent le style de certains sarcophages antiques. On songe, entre autres, au beau sarcophage du Louvre qui appartient au Musée du Capitole (n^o 438) et qui a été copié par de nombreux artistes. Cependant aucun des motifs ne s'en retrouve textuellement dans les bas-reliefs des Innocents. Or, en cette matière, il convient d'être extrêmement prudent : les artistes de la Renaissance se sont inspirés à l'envi de ces sarcophages à divinités marines, depuis la fameuse planche de Mantegna, qui fut copiée par Dürer, jusqu'à Raphaël qui utilise ces motifs tant dans la Galatée de la Farnésine que dans les décorations des Loges,

1. Catalogue de Vitry et Aubert. Voir aussi l'ancien catalogue de Barbet de Jouy (n^{os} 97 à 99).

jusqu'à l'école de Raphaël tout entière, qui les a répétés à satiété. On les rencontre dans quantités de tapisseries dessinées par Jules Romain (par exemple dans le *Triomphe de Vénus*, qui figurait en 1929 à l'exposition des Gobelins, n° 40) ou par d'autres artistes (par exemple dans la bordure des *Chasses de Maximilien*). Il s'agit donc d'un genre de sujets excessivement commun, où les artistes de la Renaissance ont autant de chances d'avoir servi d'inspireurs que leurs modèles antiques, et où l'on ne peut conclure à l'imitation que si l'on est en face d'une identité presque complète.

Or cette identité irrécusable existe au moins pour l'un des bas-reliefs de Jean Goujon, celui qui faisait face à la rue aux Fers, et qui est l'un des plus populaires du maître, puisqu'il fut choisi pour donner un air « goujonesque » au portique d'Anet tel qu'il a été reconstruit dans la cour de l'École des Beaux-Arts¹. Ce bas-relief a été imité d'un sarcophage aujourd'hui perdu — ce qui explique que cette similitude ait échappé jusqu'ici. Mais les deux motifs symétriques que comportait ce sarcophage (si nous admettons la reconstitution hypothétique qu'en a faite C. Robert) avaient été dessinés avec grand soin par l'artiste anonyme dont les croquis forment l'album connu sous le nom de *Codex Escorialensis*. Pour des raisons sur lesquelles nous n'avons pas à insister, cet artiste aurait



Fig. 2. — *Codex Escorialensis*, f° 34 v°.

1. Il est inutile d'insister sur le fait que ce bas-relief n'existait pas sur le portique d'Anet avant la destruction du château. Sur le dessin de Du Cerceau reproduit par Ward, *French Chateaux*, le bandeau qui le porte aujourd'hui (entre le second et le troisième ordre) n'est pas sculpté. Il en est de même dans la restauration proposée par Lenoir au tome IV (pl. 159) du *Musée des monuments français*.

appartenu à l'atelier de Ghirlandajo et ses dessins dateraient des dix dernières années du ^{xv}^e siècle. L'importance du *Codex Escorialensis* avait été signalée par Karl Justi et Eugène Müntz, mais sa publication intégrale, en fac-similé, n'a été faite par Egger qu'en 1906¹. Nous reproduisons les deux pages 34 et



Fig. 3. — *Codex Escorialensis*, f° 34 r^o.

triton, revient sur la poitrine, dans une sorte de défense, le bras droit, avec un geste charmant, tombe de telle sorte que la déesse mouille dans les eaux le bout de ses doigts.

En outre, le sculpteur français, pour donner plus de symétrie à son groupe, y a ajouté, à droite un autre amour. Mais on peut se demander — sans en être cette fois tout à fait sûr — si Goujon n'a pas tout simplement fait une sorte de synthèse des deux groupes du sarcophage, en empruntant au groupe qu'il

34v^o de ce recueil. Il suffit de rapprocher le motif de la page 34v^o de la photographie du bas-relief de Goujon, pour qu'il soit presque inutile de relever ce qu'a de flagrant l'analogie. Le mouvement général du triton et de la néréide est le même. Semblable également le petit amour, qui, à gauche du bas-relief, perché sur le repli d'un monstre marin, s'accroche d'une main à la queue de l'animal et de l'autre soulève le voile, gonflé comme une conque, qui abrite les deux personnages. Goujon ne s'est pas mis en très grands frais d'imagination pour varier la scène : il a tourné la tête de la néréide vers le triton et a modifié la position des bras de celle-ci : le bras gauche, au lieu d'enlacer le

1. H. Egger. *Codex Escorialensis*, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandajos, 2 vol., un de texte et un de planches. Vienne 1906.

ne copiait point l'amour qui y figure et en en modifiant seulement la position.

Quoi qu'il en soit, le fait seul de cette imitation est d'un grand intérêt pour l'intelligence de l'art de Jean Goujon. Certes il a pris son bien chez les Italiens qu'il trouvait à la cour de France : Primatice et surtout, sans doute, Rosso, mais — la pureté même de son art le faisait deviner —, il a eu soin de s'adresser aussi à des sources plus authentiques.

Peut-on aller plus loin et conclure qu'il a véritablement *vu* à Rome le sarcophage qu'il a imité — ce qui résoudrait la question toujours controversée de son séjour en Italie. En vérité je regarde, pour toute une série de raisons, dont aucune n'est absolument suffisante, mais qui, groupées, forment un faisceau imposant, ce voyage comme quasi certain; cependant la copie de ce sarcophage des Néréides ne constitue pas, à elle seule, une preuve. C'est que cette œuvre était fort connue à Rome. Je ne pense pas qu'il en ait existé une estampe — si tant est qu'on puisse rien conclure de l'absence d'un document si fragile. Mais certainement beaucoup d'autres que l'auteur inconnu du *Codex Escorialensis* ont copié ce modèle. A l'exposition de l'Art italien à Londres on voyait (n° 635) un dessin attribué à Jacopo de Barbari, qui reproduisait une partie du groupe de la page 34 du *Codex*. Ce dessin appartient au Chapitre de la Christ Church à Oxford. Dans l'état actuel des choses, on ne saurait donc dire si Goujon a eu devant les yeux l'original ou un dessin analogue.

Ce qui frappe, en tout cas, c'est combien l'esprit de Jean Goujon a modifié ce relief. Pour autant qu'on en puisse juger d'après le dessin — qui semble consciencieux — du *Codex Escorialensis*, il devait s'agir d'un sarcophage d'un bon style courant, mais dont la qualité de sculpture — assez « rondouillarde » — ne s'élevait pas très haut. Il devait présenter l'aspect général de ces œuvres romaines où le bas-relief est traité, en quelque sorte, comme une ronde bosse que coupe arbitrairement le plan du fond. Goujon, au contraire, accepte la convention du bas-relief, c'est-à-dire qu'il atténue et transpose les volumes de façon à en faire ressentir la valeur tout en les enserrant entre deux plans rapprochés. Puis, par un processus quasi miraculeux et à peu près constant chez lui, il imprime un accent grec à ce travail romain : les formes plus allongées prennent de l'élégance, du naturel, de l'abandon; le mouvement des jambes de l'amour s'est calmé. Le sentiment est devenu moins brutal. La haute coiffure de la néréide a accentué le style du visage. Bref, encore une fois, dans l'histoire posthume des sarcophages romains, ces œuvres de second ordre, grâce à leurs qualités scolaires de composition, ont eu le privilège d'inspirer un grand sculpteur, comme, autrefois, ils avaient inspiré les Pisans.

Quelle que soit la valeur de cette mince trouvaille, je me plais à reconnaître que j'y ai été conduit par la remarquable préface que M. Salomon Reinach a mise à sa publication de l'album du sculpteur rémois Pierre Jacques¹. L'auteur y énumère les plus importants recueils de dessins du xvi^e siècle d'après des antiques. Sans doute, ce qu'il a en vue surtout, c'est la connaissance même de ces antiques, mais ces recueils n'importent pas moins à l'étude de l'art du xvi^e siècle, en révélant tant des originaux disparus que les prédictions de ceux qui les copiaient, en évitant surtout d'aller chercher aux artistes de ce temps-là des modèles parmi les antiques qui n'étaient pas encore découvertes. Dans le *Codex Escorialensis* on trouve encore (page 58, par exemple) des croquis à la plume où des *putti* chevauchent des boucs marins, qui ne sont pas éloignés d'autres œuvres de Jean Goujon. Depuis la publication de l'album de Pierre Jacques, il en a été fait d'autres : celle du *Codex van Heemskerk*, par Hulsen et Egger (1913), du *Codex du Musée Soane*, par Ashby (1904), du *Codex Barberinianus vaticanus* 4424, de San-Gallo, par Hulsen (1910). Les travaux de Hulsen encore ont notablement avancé la question. Mais il reste beaucoup à désirer. Nombre de ces recueils ne sont connus que par des inventaires à peu près inutilisables, parce qu'insuffisamment illustrés, dans diverses revues. Ne serait-ce point le rôle du Centre international de Synthèse historique, dont on annonce à grand fracas la fondation, que de coordonner ces efforts? Si l'on recule devant les frais d'une publication, on dispose aujourd'hui, avec les procédés photostatiques, du moyen de doter à bon compte les plus grandes bibliothèques d'un exemplaire de chacun de ces précieux albums. Le commentaire viendrait plus tard et serait singulièrement facilité par le fait que les spécialistes de tous les pays auraient pu, chacun pour sa part, étudier ces documents.

PIERRE DU COLOMBIER

1. *L'album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, dessiné à Rome de 1572 à 1577*. Paris, 1902.





UN SCULPTEUR OUBLIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

LOUIS-CLAUDE VASSÉ

1716-1772

MOINS favorisée que la peinture dont les plus petits maîtres bénéficient d'une vogue parfois exagérée, la sculpture du XVIII^e siècle n'a jusqu'à présent attiré l'attention que d'un nombre restreint de chercheurs et d'amateurs. Des monographies ont été consacrées aux plus illustres de ses représentants ; mais pour peu qu'on écarte les chefs de file, on s'aperçoit que la sculpture du siècle de Louis XV, ce siècle dont nous croyons tout savoir, reste dans l'histoire de l'art français un des domaines les moins explorés. Si l'on songe que nous ne possédons aucune étude d'ensemble sérieuse sur les Coustou, sur l'admirable Robert Le Lorrain, sur les Slodtz, sur Boizot, sans compter les petits sculpteurs, souvent exquis, de l'Académie de Saint-Luc, comme les frères Broche ou Defernex, ou ceux qui ont travaillé à l'étranger : Saly et Tassaert, Larchevêque et Gillet, on conviendra qu'il reste encore beaucoup à faire aux historiens de la sculpture de cette époque privilégiée.

C'est l'œuvre d'un de ces « oubliés » que je voudrais essayer sinon de ressusciter, tout au moins de reconstituer. Les spécialistes seuls connaissent aujourd'hui le nom de Louis-Claude Vassé : l'ampleur et la variété de son œuvre auraient cependant mérité de le faire survivre. Sans être de tout premier plan, sa vraie place n'est pas si loin des grands coryphées de la sculpture française et de son maître Bouchardon.

I

L'oubli qui s'est fait autour de son nom est d'autant plus surprenant qu'il avait été illustré avant lui par deux générations d'artistes. Louis-Claude Vassé ou Vassez (car telle est l'orthographe originale de son nom) appartenait comme

ses contemporains Jean-Baptiste Lemoyne et Guillaume II Coustou à une de ces dynasties de sculpteurs qui prolongeaient en plein XVIII^e siècle les traditions corporatives des artisans de l'ancienne France. L'ascension continue de ces familles d'artistes est un des traits les plus frappants de l'art d'autrefois : elles montent de génération en génération, comme un arbre aux puissantes racines, poussant des branches, des fleurs de plus en plus délicates jusqu'à ce que la sève s'épuise. De Louis-Claude Vassé on peut dire comme de Jean-Baptiste Lemoyne qu'il fut la fleur de sa lignée.

Son grand-père Antoine Vassez était né en 1655 à Villers-Bretonneux, près d'Amiens¹. Mais il abandonna de bonne heure sa Picardie natale pour s'établir en Provence, à Toulon, où il avait été attiré sans doute par les travaux de sculpture navale qui s'exécutaient sous la direction de Puget. C'est à Toulon qu'il se maria le 2 janvier 1860 avec Claire Paschal : sur le registre d'état civil de la paroisse Sainte-Marie, signèrent comme témoins Jean Ridoux, sculpteur de Picardie et Rombaoud ou Raymond Langueneux, Flamand naturalisé qui avait remplacé Puget comme maître sculpteur à l'Arsenal².

De cette union naquit, le 27 octobre 1681, Antoine-François Vassez qui a été un des décorateurs les plus remarquables du premier tiers du XVIII^e siècle³. Il s'était formé dans l'atelier de sculpture de l'Arsenal de Toulon, et c'est au titre de « dessinateur général de la marine » qu'il fut chargé de faire les modèles de décoration de vaisseaux pour tous les ports de France.

Bien qu'il soit mort prématurément le 1^{er} janvier 1736, à l'âge de 53 ans, après avoir été cinq ans malade, Vassé le père, comme on l'appelait pour le distinguer de Louis-Claude Vassé, a laissé une œuvre considérable tant à Paris qu'à Versailles et même à l'étranger. Son nom se trouve associé à presque toutes les constructions du grand architecte Robert de Cotte, dont il fut le décorateur favori.

A Paris, ses deux œuvres capitales sont la transformation du chœur de la cathédrale Notre-Dame entreprise à la fin du règne de Louis XIV en accomplissement du Vœu de Louis XIII, et la décoration de l'Hôtel de Toulouse qui est occupé aujourd'hui par la Banque de France. La part que Robert de Cotte lui avait réservée dans les « embellissements » de Notre-Dame est fort importante : il fut chargé de faire les dessins du maître autel et du pourtour du chœur avec les deux chaires épiscopales destinées l'une à l'archevêque, l'autre

1. Ginoux, *Les trois sculpteurs du nom de Vassé*. Réun. des Soc. des B.-A. des départements, XII, 1888.

2. Arch. comm. de Toulon.

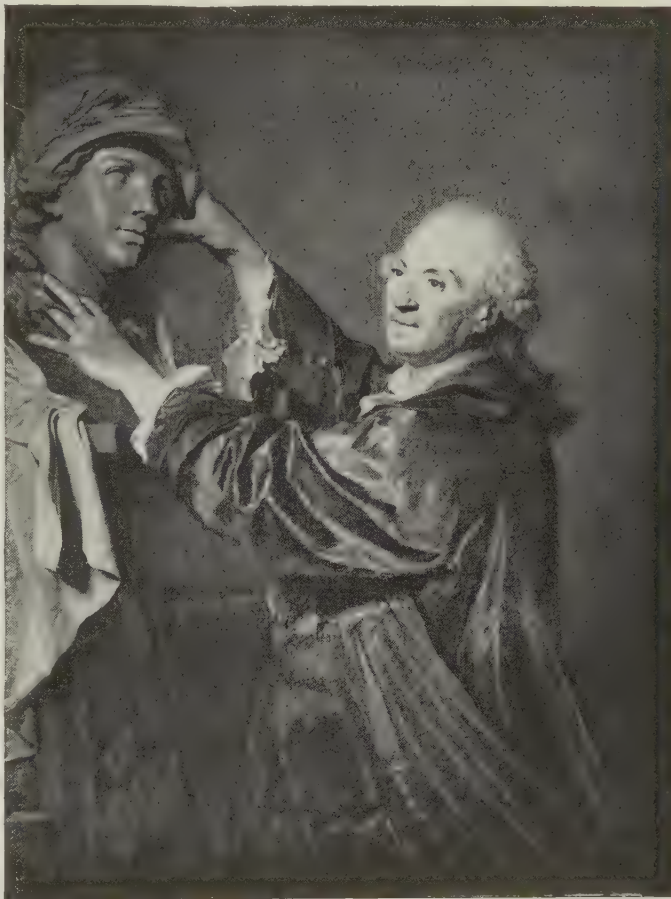
3. Mariette le fait naître à La Seine en Provence (La Seyne). Il est né en réalité à Toulon.

4. Vloberg, *Notre-Dame de Paris et le Vœu de Louis XIII*. Paris, 1926.

au doyen du chapitre ; le bas-relief en bronze doré de l'autel, représentant la *Mise au tombeau*, fut exécuté après sa mort par son fils d'après le modèle qu'il avait conçu. A Vassé père appartiennent encore la décoration de la chapelle de la Vierge et la statue en marbre de la *Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses bras*, datée de 1722, qu'on peut voir aujourd'hui dans la première travée du bas-côté gauche.

Plusieurs autres églises de Paris possédaient avant la Révolution des œuvres de sa main : citons notamment la chaire de la Chapelle des Invalides, dont l'abat-voix était supporté par deux palmiers, la décoration du portail de l'église des Capucines démolie en 1806, et aux Feuillants Saint-Honoré un bas-relief en plomb représentant Minerve soutenant le portrait en médaillon du maréchal de Marillac, décapité en 1632 sur l'ordre de Richelieu.

Comme toutes ces œuvres ont été fort maltraitées par la Révolution, il faut pour bien juger du talent de décorateur d'Antoine Vassé se transporter dans la *Galerie dorée* de l'ancien Hôtel de Toulouse qui a le privilège d'être restée intacte¹. Le comte de Toulouse, fils légitimé de Louis XIV et de M^{me} de Montespan, était depuis l'âge de cinq ans grand amiral de France : les attaches de Vassé avec la marine royale le mirent en rapports avec ce fastueux bâtard qui lui confia la décoration de son hôtel. Mariette lui-même, peu bienveillant pour Antoine Vassé, auquel il reproche de n'avoir pas vu l'Italie et



Cl. Arch. Photographiques.

Fig. 1. — Étienne Aubry, *Louis-Claude Vassé*.

(Musée de Versailles.)

1. On trouvera de bonnes reproductions de l'ensemble et des détails dans *L'Architecture et la Décoration française au XVIII^e siècle*. Paris, Eggiman.

de manquer « de ce goût solide et mâle que donne seule l'étude du bel antique », reconnaît que l'exécution des ornements en bois sculpté de cette magnifique galerie, dont les sujets d'un fini merveilleux sont tirés de la marine ou de la chasse, est « surprenante ».

Vassé père appartient encore à la période qu'on a appelée justement l'*art versaillais* et c'est pour le château de Versailles qu'il a exécuté ses travaux les plus importants. Son nom revient sans cesse dans les Comptes des Bâtiments du Roi. Pour la chapelle de Versailles il exécute non seulement les sculptures en bois du tabernacle et de la chaire, mais huit bas-reliefs de « trophées d'église » en pierre de liais, décorant les piliers de la nef¹. C'est à lui et non à son fils, comme on l'a souvent répété, qu'il faut restituer la statue de la *Gloire* appuyée sur une pyramide et soutenant le médaillon de Louis XV, qui fait pendant à la *Magnanimité* de Bousseau dans le vestibule de la chapelle. Dans le « grand salon », c'est-à-dire le *Salon d'Hercule*, les chapiteaux fleurdelysés et les bases de pilastres en bronze doré sont de sa main. C'est là qu'on avait placé le gigantesque tableau de Véronèse représentant *Jésus-Christ chez Simon le Pharisien*, offert à Louis XIV par la République de Venise en 1665 : la fastueuse « bordure » (c'est ainsi qu'on appelait les cadres aux xvii^e et au xviii^e siècle) était l'œuvre de Vassé.

Le maître-autel de la cathédrale Sainte-Croix d'Orléans, donné par Louis XV en 1729, ne semble pas avoir été une de ses inventions les plus heureuses : le tabernacle représentait la boule du monde, parsemée d'étoiles, surmontée d'un palmier en bronze doré.

Grâce à la protection de Robert de Cotte qui était sollicité par toutes les Cours d'Europe, Vassé père obtint en outre d'importantes commandes de sculptures en bronze doré d'or moulu pour l'étranger : en Espagne pour le Palais Royal de Madrid et le Buen Retiro, en Allemagne pour le château de l'Electeur de Cologne à Bonn² !

II

Cette rapide esquisse de l'œuvre du grand décorateur de l'Hôtel de Toulouse, du chœur de Notre-Dame et de la chapelle de Versailles montre que Louis-Claude Vassé avait de qui tenir et qu'il fut élevé à bonne école.

Ce que nous savons de sa formation artistique et de sa carrière peut se résumer en quelques lignes. Né à Paris en 1716, il fut un des élèves favoris de Bouchardon dont il garda toute sa vie l'empreinte. Il obtint en 1739 le premier

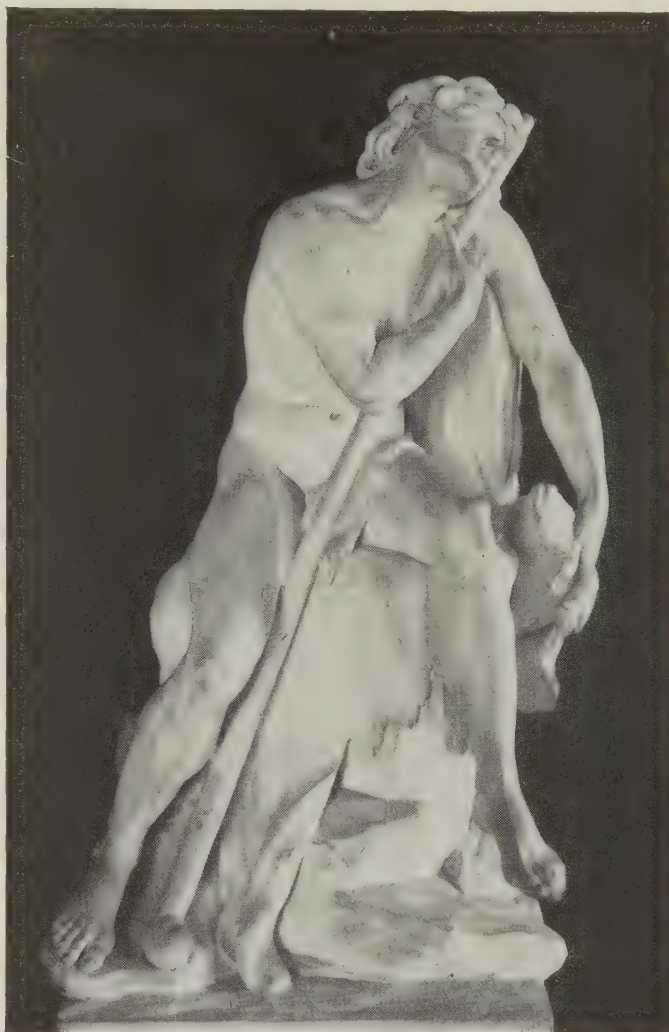
1. P. de Nolhac, *La Chapelle de Versailles*.

2. Louis Réau. *L'Art français sur le Rhin au XVIII^e siècle*. Paris, 1922, p. 168.

prix de sculpture avec un bas-relief représentant *Jézabel mangée par les chiens*. Ce succès lui donnait droit à une pension du roi à l'Académie de France à Rome. Le 9 mars 1740, le directeur des Bâtiments, Philibert Orry, signa son brevet d'élève à l'Académie à Rome où il passa les quatre années réglementaires. La correspondance du directeur de l'Académie, qui était alors le peintre Jean-François de Troy, nous renseigne sur son activité pendant ses années d'apprentissage : il y est question d'un buste de *Louis XIV*, qu'il devait tailler en marbre d'après le modèle de Bernin, et d'une tête de *Faustine* copiée d'après l'antique.

Rentré à Paris en 1745, il se fit agréer à l'Académie Royale, le 31 mars 1748, et fut reçu académicien le 28 août 1751 sur une statuette en marbre représentant un *Berger endormi*. Il fut nommé adjoint à professeur le 29 avril 1758, et professeur le 1^{er} août 1761.

La protection du célèbre archéologue Caylus lui valut des faveurs et des commandes, mais aussi la jalousie de la plupart de ses confrères qui avaient peu d'estime ou de sympathie pour son caractère. « Le caractère moral de Vassé, écrit Diderot¹, n'était pas d'une réputation aussi intacte que ses talents ; il n'était pas aimé dans son corps et il passait pour sournois et tracassier ». Et dans un de ses



Cl. Arch. Photographiques.

Fig. 2. — L.-Cl. Vassé, *Berger endormi*.

(Musée du Louvre.)

1. Correspondance de Grimm et de Diderot. Ed. 1829, t. VIII.

salons, il déclare tout net, avec une franchise brutale : « Je n'aime pas Vassé ; c'est un vilain ».

Le fait est que tous ses confrères s'accordent pour le vilipender. Cochin qui ne lui pardonnait pas de s'être fait attribuer à ses dépens la survivance de Bouchardon dans la place de dessinateur des médailles du roi pour l'Académie des Inscriptions, l'accuse d'avoir enlevé à Michel-Ange Slodtz la décoration de Saint-Germain-l'Auxerrois, et d'avoir intrigué, d'ailleurs sans succès, pour arracher à Pigalle la commande de la statue pédestre de Louis XV à Reims et plus tard l'achèvement de la statue équestre de Paris, malgré la désignation expresse de Bouchardon qui, avant de mourir, avait recommandé Pigalle au Corps de Ville. Sa rancune contre le protégé de Caylus s'exhale dans ses *Mémoires*¹. « Vassé, écrit-il, était un sculpteur qui avait quelque génie et qui tenait de M. Bouchardon, son maître, un à peu près de son goût général ; ce n'était ni un sculpteur savant ni fort estimé des artistes. Mais il faisait assidûment sa cour à M. de Caylus et même lui gravait beaucoup de ces antiquailles sur lesquelles il a fait un si long ouvrage : c'en était assez pour que cet amateur prétendît l'élever au rang des premiers sculpteurs de son siècle. »

Mariette n'est pas plus indulgent à son égard. Il écrit, à sa mort qui survint le 30 novembre 1772, en marge de son *Abecedario* :

« Vassé était né avec d'heureux talents dont il aurait pu profiter davantage s'il eût su profiter des leçons que lui donnait Bouchardon dont il fréquenta l'atelier pendant quelque temps. On peut dire qu'il se fia trop à la facilité avec laquelle il opérait. Il mettait de la grâce et de la légèreté dans son travail ; mais quand on venait à l'examiner, on n'y trouvait rien d'assez solide.

« Je ne sais quel tort il avait avec Bouchardon ; mais celui-ci ne pouvait le souffrir et voyait avec chagrin que M. de Caylus lui accordât sa protection. Vassé le devait à la complaisance avec laquelle il se pliait à tout ce que cet amateur exigeait de lui. J'eus toutes les peines du monde à déterminer Bouchardon à consentir qu'il lui succédât dans la place de dessinateur à l'Académie des Belles-Lettres. Mais il aurait eu encore plus de peine qu'il eût été choisi pour terminer son ouvrage de la statue équestre et ce fut ce qui le détermina à jeter les yeux sur Pigal avec lequel il n'avait aucune relation. Vassé en fut extrêmement piqué et sans raison il m'en fit la moue. Son ressentiment alla plus loin ; il eut l'imprudence de produire des mémoires contre Pigal et se fit fort de faire l'ouvrage à un prix au-dessous de celui auquel on était convenu avec ce sculpteur qui s'en plaignit hautement à l'Académie et demanda justice.

1. Mémoires de Cochin, p. 34.



Fig. 3. — L.-Cl. Vassé, *Nymphe sortant de l'eau*.
(Collection de M. Arthur Veil-Picard.)

On était prêt de la lui accorder et de punir Vassé en lui faisant perdre la place d'académicien. Il para le coup et chanta les palinodies; il fit des excuses, s'humilia et ne s'en réconcilia pas davantage avec ses confrères qui, de ce moment, cessèrent de le regarder d'un bon œil. »

La réputation de Vassé a certainement souffert de l'antipathie que lui avait attirée son caractère d'arriviste sans scrupules, à la fois intraitable et sournois, rancunier et servile. Mais nous n'avons à le juger ici que sur son œuvre et, laissant de côté ces considérations personnelles qui n'ont plus pour nous qu'un intérêt anecdotique, ce sont ses ouvrages que nous allons examiner *sine ira et studio*, avec une impartialité que les contemporains avaient peine et auraient eu quelque mérite à observer, mais qui, à un siècle de distance, nous est aujourd'hui très facile.

III

L'étude rigoureusement chronologique d'une œuvre aussi vaste et aussi variée ne laisserait dans l'esprit que confusion et chaos : pour y voir clair il faut procéder à un classement par genres. C'est pourquoi nous examinerons successivement les statues ou décorations de caractère mythologique et allégorique — la sculpture religieuse et funéraire — et enfin la sculpture de portrait ou iconique sous ses trois formes : statues, bustes et médaillons.

1. *Sculpture mythologique et allégorique.*

A l'inverse de l'art chrétien du Moyen Age, la sculpture classique du XVIII^e siècle est d'inspiration foncièrement païenne, et les sujets mythologiques tiennent dans la nouvelle iconologie constituée à partir de la Renaissance beaucoup plus de place que les sujets religieux.

Le premier ouvrage de Vassé : le *Berger endormi* appuyé sur son bâton, dont il présenta le modèle en plâtre au Salon de 1758, et le marbre — qui lui avait servi de morceau de réception à l'Académie — au Salon de 1751, est loin d'être sans mérite; ce qui lui manque, c'est l'originalité. Un salonnier contemporain observe avec raison qu'« il tient beaucoup de la manière de M. Bouchardon, son maître¹ ». L'élégance un peu molle des forme rappelle en effet l'*Amour taillant son arc dans la massue d'Hercule*.

Aux Salons de 1748 et de 1750, le jeune artiste exposa plusieurs esquisses

1. Lettre sur la peinture, sculpture et architecture. (*par une Société d'amateurs*, 1748).

en terre aujourd'hui détruites ou égarées : une *Chasseresse*, *Dédale attachant des ailes à son fils Icare*, le *Centaure Nessus enlevant Déjanire*¹.

Un peu plus tard, en 1753, il fut appelé à collaborer avec trois des meilleurs artistes de l'époque : Falconet, Allegrain et Guillaume II Coustou, à la décoration de la Laiterie du Château de Crécy, où la marquise de Pompadour, devant Marie-Antoinette, se plaisait à jouer à la fermière. Les quatre petites statues en pierre de Tonnerre qui décoraient les niches de la Laiterie avaient été dessinées par Boucher. Toutes ont malheureusement disparu. Mais nous savons par les documents comment elles avaient été réparties. Contrairement à ce que prétend Stanislas Lami dans son *Dictionnaire des sculpteurs*, Vassé avait sculpté non la *Jardinière*, qui fut dévolue à Falconet, mais la *Laitière*.

Le fait que Vassé ait été désigné par le peintre Lépicié, de préférence à beaucoup d'autres, au choix de M. de Vandières, le futur marquis de Marigny, frère de M^{me} de Pompadour, prouve



Fig. 4. — L.-Cl. Vassé. *Faune et Bacchante*. Sanguine.

(Ancienne collection Masson.)

1. Le catalogue de la Vente Le Bœuf (8 avril 1783) lui attribue en outre dans le même genre un groupe en bronze représentant *L'Amour et l'Amitié* et un groupe d'*Hercule assommant Achéloüs*.

que sa réputation était déjà bien établie. Son beau-frère Bacarit, l'architecte des Quinze-Vingts, qui devait collaborer plus tard avec lui aux « embellissements » de Saint-Germain-l'Auxerrois, lui fit réserver la décoration du fronton du grand bâtiment de l'hôpital : il y sculpta une Renommée surmontée d'un cartel renfermant les armes du Roi.

A partir de ce moment les commandes qui se succèdent témoignent de sa faveur croissante. En 1755, le célèbre amateur La Live de Jully, qui avait eu l'idée très neuve, à une époque où l'on ne collectionnait guère que les maîtres italiens et hollandais, de former un Cabinet de l'École française, lui commande pour 5 000 livres un *Amour assis sur le bord de la mer, rassemblant les colombes du char de Vénus*. Cette statue, dont il exposa le modèle en plâtre au Salon de 1755, et le marbre posé sur un cippe de porphyre en 1757, fut très diversement jugée. Certains vantent dans ce morceau la pureté du dessin, la souplesse des formes, la beauté du travail, tandis qu'un critique qui prétend s'adresser aux partisans du bon goût se gausse de cet « Amour chauve-souris, maigre et décharné, ayant un air ennuyeux et lugubre et portant des ailes qui ne finissent point¹ ». Il faut croire cependant que cet Amour n'était pas si déplaisant : car M^{me} Dubarry, qui s'y connaissait, l'acquiesça en 1770 à la vente La Live de Jully pour en orner son château de Luciennes (Louveciennes), où le graveur F. Basan le signale, en 1773, dans l'avertissement placé en tête du catalogue de la vente Vassé.

A cet *Amour aux colombes* succèdent quatre Nymphes ainsi désignées dans les livrets des Salons de 1759 et de 1761 : *Nymphe badinant avec une coquille sur le bord d'une fontaine*; *Nymphe sortant de l'eau et l'exprimant de ses cheveux*; *Deux Nymphes, l'une qui dort et l'autre qui se regarde dans l'eau*.

La seule qui nous ait été conservée est la Nymphe sortant de l'eau, qui était destinée à la décoration du salon du duc de Chevreuse au château de Dampierre. Elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. A. Veil-Picard, si riche en œuvres d'art du XVIII^e siècle. Quant aux deux dernières qui avaient été exécutées pour le prince de Turenne et posées dans les jardins du château de Navarre près d'Évreux², elles ne nous sont plus connues que par les croquis de Gabriel de Saint-Aubin dans son exemplaire du livret du Salon de 1761. Elles ont été probablement détruites ou vendues en 1833, au moment de la

1. Estève, *Seconde lettre à un partisan du bon goût sur le Salon de 1755*.

2. Le château de Navarre, résidence du duc de Bouillon, frère du grand Turenne, de la maison de La Tour d'Auvergne, avait été construit de 1679 à 1690 par Jules-Hardouin Mansart. Napoléon y installa Joséphine après son divorce. Vendu en 1834 par le duc de Leuchtenberg, héritier de l'impératrice Joséphine, il fut entièrement rasé en 1835. Les magnifiques jardins, qui passaient pour être encore plus beaux que ceux de Chantilly, avaient été dessinés par Le Nôtre.

sauvage destruction de cette magnifique résidence qui avait abrité les derniers jours de l'impératrice Joséphine. Vassé avait exécuté des réductions en marbre de ces deux figures : la *Nymphe endormie* et la *Nymphe qui se regarde dans l'eau*, qu'il exposa aux Salons de 1761 et 1767.

Dans la collection Henry Lapauze se trouvait une figure de *Flore* assise, le front couronné de fleurs, et tenant des deux mains une guirlande¹. Cette terre-cuite signée : *Ludovicus Vassé 1764*, rappelle beaucoup la *Comédie* en marbre du Louvre dont le modèle en terre cuite parut au Salon de 1765. Diderot juge assez sévèrement cette allégorie². « Drapée maigre, d'après un petit mannequin arrangé avec des épingles, sans grâce ; du reste gaie, spirituelle, d'un rire faux qu'il fallait fin. » Mathon de la Cour est plus indulgent. « C'est une femme d'une taille extrêmement svelte ; sa tête est piquante ; elle a l'air railleur et plaisant. Il n'est pas possible de rendre ce sujet avec plus d'esprit et d'une manière plus heureuse. »

Le répertoire mythologique de Vassé comprend presque toutes les déesses de l'Olympe. En 1767, il expose le modèle en plâtre d'une *Minerve* appuyée sur son bouclier et tenant à la main une cou-



Cl. Giraudon.

Fig. 5. — L.-Cl. Vassé. *La Comédie*.

(Musée du Louvre.)

1. Exposition de l'Art français au service de la Science française, 1923.

2. *Salon de 1765*.

ronné¹, que Bachaumont déclare « très ordinaire ». Nous ne pouvons plus en



Cl. Arch. Photographiques.

Fig. 6. — L.-Cl. Vassé. *Diane*.

(Château de Sans-Souci, à Potsdam.)

juger, puisqu'elle a disparu après les saisies révolutionnaires au château de Louveciennes. En revanche, le Musée de Versailles a recueilli le groupe de marbre représentant *Vénus qui dirige les traits de l'Amour*, que la comtesse du Barry s'était fait offrir par Louis XV en 1771. Ce groupe, ordonné par M. de Tournehem, était resté dans l'atelier de l'artiste. De Louveciennes, il passa au Petit Trianon où il remplaça l'*Amour* de Bouchardon dans le Temple de l'Amour. De 1816 à 1872, il orna le parc de Saint-Cloud. Finalement il fut transporté au Musée de Versailles où on l'oublia longtemps dans un magasin avant de le faire restaurer par le sculpteur Octobre en 1921². Cette Vénus anacréontique, d'une grâce maniérée, ne vaut pas celles que Pigalle et Guillaume II Coustou exécutèrent à la même époque pour Frédéric II.

C'est précisément pour le roi de Prusse Frédéric le Grand que Vassé fut appelé en 1756 à sculpter une statue de *Diane* qui devait faire pendant dans un salon de Sans-Souci à l'*Apollon* de J.-B. Lemoyne. La déesse de la chasse, vêtue d'une tunique transparente que le vent de sa course

1. Le plâtre destiné au Président Hocquart, le marbre au comte de Rouville.

2. Sur l'odyssée de ce groupe, on consultera la note sur les *Sculptures françaises du XVII^e et XVIII^e siècles nouvellement exposées au musée de Versailles*, publiée en 1923 par G. Brière dans le Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art Français. Trinquesse a reproduit cette statue en 1786 dans son tableau du *Serment devant Vénus* conservé au musée de Dijon.

tera la note sur les *Sculptures françaises du XVII^e et XVIII^e siècles nouvellement exposées au musée de Versailles*, publiée en 1923 par G. Brière dans le Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art Français. Trinquesse a reproduit cette statue en 1786 dans son tableau du *Serment devant Vénus* conservé au musée de Dijon.



Cl. Vassé

Fig. 7. — L.-Cl. Vassé. *Tombeau de Stanislas Leczinski*
(Eglise de Bonsecours, à Nancy.)

plaque sur son corps souple, s'avance en tenant sous son bras gauche le carquois qu'elle vient de détacher de ses épaules. Elle n'a pas l'incomparable légèreté de la Diane nue de Houdon et surtout elle rappelle trop l'Apollon du Belvédère dont elle n'est qu'une transposition féminine. Mais, ces réserves faites, la *Diane* de Sans-Souci est une figure d'une belle venue qui fait honneur à la sculpture française à l'étranger et dont Vassé devait tirer quelque orgueil puisqu'il l'a signée en toutes lettres : *Lud. Vassé Parisinus fecit. Anno 1769*¹.

Pour l'hôtel du financier Beaujon, Vassé avait composé une *pendule des Trois Grâces*, assez analogue à celle qu'on attribue à Falconet. Deux se présentaient de face et soutenaient en l'air une pendule à globe tournant ; la troisième de dos tenait un compas marquant les heures de la journée².

En somme, contrairement à son père, Louis-Claude Vassé a été plus statuaire que décorateur. Toutefois, les contemporains vantent la beauté des ornements qu'il avait exécutés pour la nouvelle salle de l'Opéra, reconstruite sur les terrains du Palais Royal après l'incendie de 1763. Outre les bas-reliefs de la façade, il avait sculpté, à l'intérieur au-dessus de l'avant-scène, un groupe de Renommées soutenant un globe d'azur semé de fleurs de lys et des enfants formant une chaîne avec des guirlandes. « Cette composition charmante, qui est due à M. Vassé, écrivent Hurtaut et Magny dans leur *Dictionnaire historique de la ville de Paris*³, accompagne magnifiquement le plafond et réunit tous les suffrages. » Elle ne devait durer malheureusement que quelques années. La salle de l'Opéra avait été inaugurée en 1770 ; dix ans plus tard, en 1781, un nouvel incendie la réduisait en cendres.

2. Sculpture religieuse et funéraire.

Nous avons vu que Vassé père avait été employé par Robert de Cotte à la décoration du chœur de Notre-Dame. Son fils acheva son œuvre en exécutant le bas-relief du maître-autel dont il avait laissé le modèle. Ce bas-relief en bronze doré fut posé en 1752 et fit partie pendant la Révolution du Musée des Monuments français. Stanislas Lami prétend qu'il fut transporté ensuite au château de Malmaison et qu'il décore aujourd'hui le maître-autel de l'église de Rueil⁴. C'est une erreur. Le devant d'autel de Notre-Dame est décrit en détail dans les mémoires justificatifs de l'administration des Bâtiments du Roi

1. Paul Seidel. *Les collections d'œuvres d'art françaises du XVIII^e siècle appartenant à l'empereur d'Allemagne*. Paris, 1900.

2. Catalogue de la Vente Beaujon, 1787. — Thiéry, *Guide des étrangers à Paris*, 1787, I, p. 84.

3. Dict. hist. 1779, I, p. 182. Cf. également l'*Espion anglais*, de 1779, III, p. 215.

4. Dictionnaire des sculpteurs de l'Ecole française au XVIII^e siècle, II, p. 375.

conservés aux Archives nationales : il représentait « Jésus-Christ mis au tombeau par trois de ses disciples : Joseph d'Arimathie, Nicodème et saint Jean le soutenant et l'arrosant de ses larmes ; à l'extrémité du tombeau, Marie-Madeleine prosternée à ses pieds et les embrassant, trois Maries assises dans le fond et plongées dans les gémissements ; à la tête du bas-relief à droite un groupe de petits anges avec une nuée de têtes de chérubins ; sur le dernier plan des soldats paraissant venir vers ce lieu ». Ainsi la composition comportait un très grand nombre de figures. Or, s'il est vrai que le devant d'autel de Rueil représente lui aussi une *Mise au tombeau*, il ne comprend en tout et pour tout que quatre personnages groupés autour du Christ mort : la Vierge, saint Jean, la Madeleine et Joseph d'Arimathie. Il ne saurait donc être question d'identifier le bas-relief de Rueil avec celui qui décorait le maître-autel de Notre-Dame de Paris.

Les archives du Musée des Monuments français mentionnent sous le nom de Vassé une *Vierge* en pierre provenant de l'église des Blancs-Manteaux qui fut affectée après la Révolution à l'église Saint-

Merry et une grande figure en bronze doré venant de Saint-Sulpice¹. Mais les trois grandes entreprises de sculpture religieuse où se dépensa principalement son activité sont les travaux de décoration du chœur Saint-Germain-l'Auxerrois, de la cathédrale d'Auxerre et de la cathédrale de Bourges.

Il est difficile de juger avec indulgence les malencontreux « embellissements » que les chanoines du XVIII^e siècle ont infligés à nos églises du Moyen Age. En ce qui concerne Saint-Germain-l'Auxerrois, on ne saurait nier que Vassé et son beau-frère l'architecte Bacarit aient été fort mal inspirés en



Fig. 8. — L.-Cl. Vassé. *Buste du P. Le Cointe, de l'Oratoire.*
(Musée de Troyes.)

1. Arch. du Musée des Mon. franç., II, p. 32, p. 106.

agrémentant les colonnes du chœur de cannelures à l'antique. Le modèle de cette transformation avait été demandé d'abord à Michel-Ange Slodtz ; mais l'influence de Caylus lui fit enlever cette commande qui fut confiée à Vassé. Outré de ce passe-droit, Cochin s'en prend à notre artiste. Voici en quels termes il juge sa belle besogne¹. « Outre ces ridicules colonnes cannelées qui semblent enterrées de leur moitié, M. Vassé fit aussi le modèle d'un tabernacle assez mal pensé, quoique fort approuvé de M. Caylus à cause qu'il lui paraissait avoir un faux air de l'antique et surtout parce qu'il était de son protégé. On y voit deux anges debout, tranquillement appuyés sur le haut du tabernacle, qui regardent froidement rentrer et sortir le Saint Sacrement ; tandis que l'usage, beaucoup plus raisonnable, est de les prosterner en acte d'adoration pour inspirer au peuple le respect dû à ce lieu sacré où repose le corps de Jésus-Christ. L'envie de faire du nouveau fait faire bien des sottises. »

Il reste peu de chose des décorations conçues dans le même goût qu'il exécuta dans les deux cathédrales d'Auxerre et de Bourges, toutes deux consacrées à saint Étienne. A Bourges, où il prit en 1764 la succession de Michel-Ange Slodtz, on lui doit le maître-autel de marbre blanc avec des ornements en bronze et la décoration du rond-point. Derrière l'autel des fêtes un corps d'architecture encadrait un bas-relief de la *Lapidation de saint Étienne*, en plomb peint à l'imitation du marbre blanc qui, malgré cette supercherie, fut fondu à la Révolution.

La sculpture funéraire tient une grande place dans l'œuvre de Vassé, mais il n'a point produit dans ce genre rien que de banal. Plus qu'aucun de ses confrères, il a abusé des urnes et des pleureuses. Le premier tombeau dont il exposa le modèle en plâtre au Salon de 1748 représentait « une femme pleurant sur une urne qu'elle couvre de sa draperie ». Le tombeau de la princesse Galitzine, née Troubetzkoï, que lui commanda en 1764 le général Betzki, ministre de Catherine II, sur la recommandation de Caylus, n'est que la répétition pure et simple de ce modèle qui lui était peut-être resté pour compte ou qu'il trouvait assez bon pour l'exportation².

Le tombeau de son protecteur le comte de Caylus ne lui coûta pas grand' peine, car le vieil archéologue avait stipulé par testament qu'il désirait être enseveli dans une cuve antique en porphyre qu'il avait achetée à Rome et déposée dans son jardin en attendant d'y dormir son dernier sommeil. De là l'épigramme caustique rimée par Diderot :

Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque.
Ah ! Qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque !

1. *Mémoires*, p. 34.

2. Florence Ingersoll-Smousse. *La sculpture funéraire en France au XVIII^e siècle*. Paris, 1912.



LOUIS-CLAUDE VASSÉ
VÉNUS, QUI DIRIGE LES TRAITS DE L'AMOUR
Statue de marbre (Musée de Versailles).

Vassé, assisté par l'architecte Soufflot, composa un projet de tombeau, dont l'aspect primitif nous a été conservé par une gravure de Pierre Chenu. Le monument, dressé dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, paroisse de Caylus, dans la chapelle du Grand Conseil ou des Patrons, se composait tout simplement du sarcophage de porphyre surmonté d'un médaillon de bronze entouré de deux branches de cyprès. Ce cénotaphe fut transporté sous la Révolution dans le Jardin Élysée du Musée des Monuments français, où Lenoir ne trouva rien de mieux pour l'utiliser que d'y déposer les cendres de Descartes. Après la dissolution du musée, il fut réclamé par le Louvre où il est exposé, avec les sculptures en porphyre et en marbres de couleur, dans la salle dite des Prisonniers barbares.

Il semble que Vassé ait songé un moment à décorer le tombeau de Caylus d'une de ses figures de pleureuses. Toujours est-il que le Louvre possède un bas-relief représentant une femme éplorée, qu'Alexandre Lenoir déclare avoir eu cette destination¹. Les dispositions formelles

du testament de Caylus empêchèrent sans doute sa mise en place.

Le monument funéraire de *François de Chevert*, lieutenant-général des armées du roi, élevé dans l'église Saint-Eustache par les soins et aux frais de son amie M^{me} de Vaudoncour, se compose d'un simple médaillon en marbre

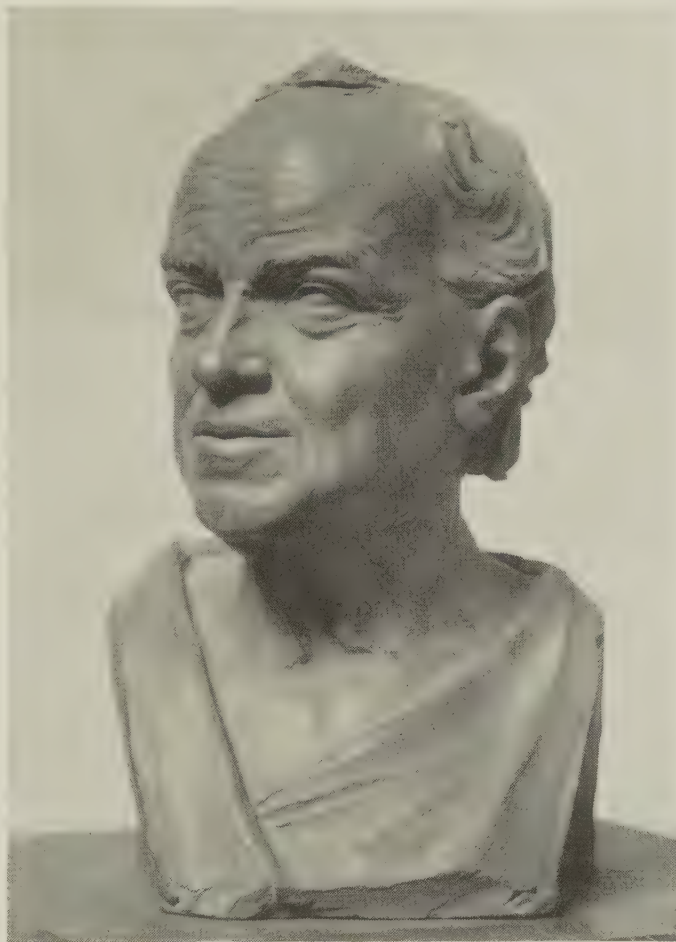


Fig. 9. — L.-Cl. Vassé. *Buste de Quesnay*. Terre-cuite.
(Musée de Bruxelles.)

1. Courajod. *Alexandre Lenoir. Son Journal et le Musée des Monuments français*. Paris, 1887, III, p. 38. — *Fragments du mausolée du comte de Caylus et du marquis du Terrail conservés au Musée du Louvre*. L'Art, 1878.

qui, après avoir été transporté en 1794 au Musée des Monuments français, fut remis en place en 1817¹.

La Pleureuse, chère à Vassé, reparaissait à l'église Saint-Merry dans le tombeau plus important de Paul-Esprit Feydeau de Brou, ancien intendant d'Alsace, mort en 1767, qui avait fini sa carrière comme garde des sceaux. Commentant le modèle exposé au Salon de 1771, les critiques du temps louent l'artiste de cette création qui « fait honneur à ses entrailles et à la sensibilité de son âme ». En revanche ils n'ont que des sarcasmes pour le médaillon de M. de Brou, qui était placé en bas du monument. La tête de cet honorable magistrat « enveloppée dans son énorme perruque et coëffée par dessus le marché d'une espèce de voile de crêpe » leur fait l'effet d'une ridicule mascarade. « J'ai vu plusieurs personnes rire de cette coëffure grotesque et c'est, je crois, mal remplir l'intention du fondateur que de faire un tombeau risible² ».

Les tombeaux parisiens de Vassé ayant tous été, sauf le médaillon de Chevert, victimes de la Révolution, c'est à l'église de Bonsecours, près de Nancy, lieu de sépulture du roi Stanislas Leczynski et de sa famille, qu'il faut aller pour juger du mérite de sa sculpture funéraire. Le premier tombeau placé à Notre-Dame de Bonsecours, celui de la reine de Pologne Catherine Opalinska, avait été commandé au Nancéien Nicolas-Sébastien Adam. Vassé fut chargé d'exécuter en 1768 le mausolée du feu roi Stanislas et en 1771 le monument du cœur de sa fille Marie Leczynska, femme de Louis XV.

Le dessin du tombeau de Stanislas, exposé au Salon de 1771, fut condamné en quelques paroles tranchantes par Diderot : « Composition maigre. Trois figures formant un triangle de mauvais effet ». Il y a en effet quelque sécheresse dans cette composition pyramidale. Mais les deux figures allégoriques qui encadrent l'effigie de Stanislas à demi-couché : la *Lorraine* fixant sur le visage de son souverain un regard chargé d'amour et de tristesse, la *Charité* pâmée sur le sépulcré royal, « insensible aux efforts du petit enfant qui tâche de se hausser jusqu'à son sein découvert³ », ne sont pas sans charme.

Il y a des qualités du même ordre dans le monument du cœur de Marie Leczynska. Un petit génie funéraire regarde avec tendresse le cœur de la reine qu'il tient dans sa main ; un autre, fondant en larmes, s'appuie sur le médaillon où se dessine le profil délicat de la morte que couvre à demi un grand voile de deuil.

1. Gabriel de Saint-Aubin l'a dessiné dans un carnet conservé à la Bibliothèque de Stockholm.

2. *Mémoires secrets* de Bachaumont. Lettre sur le Salon de 1771. — *Lettre de M. Raphaël le jeune à un de ses amis, architecte à Rome*, 1771.

3. André Hallays. *Nancy* (Les villes d'art célèbres). Paris, 1906.

3. *Sculpture iconique.*

La sculpture funéraire telle qu'elle était comprise au XVIII^e siècle, tient au moins autant de la sculpture iconique que de la sculpture allégorique, et l'on peut dire de certains monuments funèbres de Vassé qui se réduisent à des médaillons (Caylus, Chevert) qu'ils appartiennent à l'art du portrait. Sans avoir été un portraitiste comparable à des maîtres tels que J.-B. Lemoyne, Caffieri et Houdon, Vassé a cependant laissé dans ce genre des œuvres fort remarquables qui ne sont pas la partie la moins attachante de son œuvre.

Il ne lui fut pas donné, comme à son maître Bouchardon, à ses confrères J.-B. Lemoyne, Pigalle, Saly ou Falconet, de créer de grandes statues monumentales, pédestres ou équestres. Cependant nous avons vu qu'il se mit sur les rangs pour terminer la statue équestre de Louis XV, laissée inachevée par Bouchardon : il



Cl. Giraudon.

Fig. 10. — L.-Cl. Vassé. *La Douleur*.
(Musée du Louvre.)

en fit une réduction de 22 pouces, qui fut reproduite en bronze à sept exemplaires. Tout au début de sa carrière, il avait conçu, en l'honneur de la paix signée à Aix-la-Chapelle en 1748, un projet de statue de Louis XV, destinée à une place publique, dont il exposa la maquette au Salon de 1750, La description du livret évoque l'idée d'une « pièce montée » extrêmement compliquée. Louis XV à cheval était conduit par Minerve au Temple de la Gloire. Par derrière, une grande coquille soutenue par des rochers recevait l'eau

s'échappant par la gueule d'un poisson sur le dos duquel batifolaient un Triton et une Néréide. Sur le devant du piédestal décoré de deux bas-reliefs représentant une bataille et le retour triomphal du roi dans sa capitale, on voyait



Fig. 11. — L.-Cl. Vassé. *Buste d'enfant*. 1757.

(Ancienne Collection J. Doucet.)

« la France tenant sous sa domination et assurant de sa protection les principales villes prises dans les pays conquis ». On a quelque peine à se représenter cette statue-fontaine avec cette profusion d'allégories et sans doute vaut-il mieux pour la gloire de Vassé que ce projet soit resté dans les limbes.

Le catalogue des sculptures du Louvre attribue à l'Italien François Schiaffino l'élégante statuette du *maréchal de Richelieu* qui fut saisie en 1793 dans l'hôtel d'Egmont Pignatelli¹. Lenoir qui fit passer sous la Révolution cette petite statue du dépôt de Nesle au Musée des Monuments français l'enregistre comme une œuvre de Vassé. Il est vrai que ses attributions sont parfois sujettes à caution².

On peut répartir les bustes de Vassé en deux groupes : les portraits rétrospectifs et

les portraits *ad vivum*. A la première catégorie appartiennent deux bustes de *François I^{er}* en bronze patiné fondus par l'artiste en 1756, d'après un

1. Le Catalogue du Louvre dit à tort qu'elle a été saisie chez la comtesse d'Egmont, fille du maréchal : or, elle était morte depuis 1773.

2. St. Lami écrit dans son *Dictionnaire des sculpteurs* : « On ignore ce que cette statuette est devenue ». Elle est exposée au Louvre dans la salle Houdon, n° 825.

« portrait en gresserie » (grès) du ^{xvi}^e siècle, découvert par le marquis de Marny au château de Fontainebleau et attribué par Lenoir à Jean Cousin. L'un de ces bustes à mi-corps, avec les bras, est exposé au Louvre dans les salles de sculpture de la Renaissance, bien que ce soit une fonte du ^{xviii}^e siècle¹ ; l'autre identique, mais sans torse et sans bras, fut offert en 1817 à l'Hôtel de Ville de Cognac². Un mémoire que j'ai retrouvé dans les archives des Bâtimens du Roi³ nous apprend que Vassé appliqua sur ces bustes « une sausse » de sa composition « imitant la couleur de bronze antique » que le Contrôleur Ange-Jacques Gabriel reconnut « faire bon effet ». En 1872 l'exemplaire du Louvre fut prêté au Collège de France pour la cérémonie de la séance publique tenue « en l'honneur du fondateur de ce Collège ».

Une des plus curieuses séries de bustes rétrospectifs du ^{xviii}^e siècle est celle des cinq bustes en marbre de Troyens illustres que l'avocat Pierre-Jean Grosley eut l'idée d'offrir généreusement à sa ville natale. Le sculpteur Girardon avait déjà conçu le dessin d'orner la bibliothèque

publique des bustes des grands hommes de Troyes. Grosley reprit ce projet abandonné et il le soumit à son correspondant le comte de Caylus en lui



Cl. Florentin Bourgade.

Fig. 12. — L.-Cl. Vassé. *Buste de fillette*. 1759.

(Musée de Lyon.)

1. Le catalogue du Louvre devrait l'inscrire sous le nom de Vassé.

2. Marc Furcy-Raynaud. *Deux bustes de François I^{er}*. Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art Franc., 1920.

3. Arch. Nat. OI, 1922.

demandant de lui indiquer un sculpteur. Caylus s'empressa naturellement de lui recommander Vassé.

Grosley traita pour dix bustes. Mais il escomptait que les chapitres des églises de Troyes prendraient à leur charge les bustes du pape Urbain IV, du comte de Champagne Henri I^{er} et de Pierre Comestor, auteur de l'*Historia scolastica*. Les chanoines firent la sourde oreille. Finalement le programme fut réduit de moitié. Les cinq bustes¹ exécutés sont ceux du sculpteur Girardon, du peintre Mignard, du jurisconsulte Pierre Pithou, de l'humaniste Jean Passerat, poète et professeur d'éloquence au Collège de France et enfin d'un Oratorien, le P. Le Cointe : hommage de Grosley au Collège de l'Oratoire où il avait été élevé.

Cette donation procura au pauvre Grosley plus de contrariétés que de satisfactions. Ses concitoyens l'accusèrent de poursuivre un but intéressé et de n'être si généreux que par gloriole. Un sixième scabellon restait sans buste : on fit courir le bruit qu'il n'avait fait faire ce piédestal qu'afin de mendier pour lui-même l'honneur de figurer dans cette galerie des Illustres. Le maire et les échevins de Troyes firent élever une estrade au fond du salon de l'Hôtel de Ville et les musiciens qui donnaient des concerts sur cette estrade coiffaient cavalièrement ces « têtes à perruques » de leurs chapeaux crasseux : ce qui produisait de fort vilaines taches sur le marbre. C'est en vain que le bien-faiteur bafoué fit entendre au Corps de ville des protestations indignées, il dut boire le calice jusqu'à la lie.

Les bustes exécutés d'après nature sont bien entendu beaucoup plus vivants que ces transcriptions plastiques de gravures. Nous ne savons ce qu'est devenu le buste de marbre du pape Benoist XIV exposé au Salon de 1750, à moins qu'on ne doive l'identifier avec un buste du Musée de Grenoble que Gonse attribue au sculpteur berninesque Pietro Bracci. Le buste de femme du Salon de 1761 serait, d'après une note manuscrite de Gabriel de Saint-Aubin qui l'a croqué en marge de son livret, celui de *Mademoiselle Victoire*. Faut-il lire comme le propose M. E. Dacier, Madame Victoire, fille de Louis XV?² Disparus également les bustes de *Mademoiselle Vanloo en Flore*, dessiné par G. de Saint-Aubin dans le catalogue de la vente Peters (1779), du célèbre avocat Gerbier, du médecin et chimiste Majault, ami du comte de Caylus qu'il aida à retrouver le secret de la peinture à l'encaustique des anciens³.

1. Pierre. *Histoire singulière et véridique de cinq bustes en marbre offerts à la ville de Troyes par le sculpteur Louis-Claude Vassé*. Paris, 1902.

2. Serait-ce le buste de la Vente Alphonse Kann (6 décembre 1920), n° 181 ?

3. Le plâtre fut exposé au Salon de 1763.

Il nous reste l'excellent buste du médecin *Quesnay*, collaborateur de l'Encyclopédie et créateur de l'économie politique¹. Lorsqu'il fut exposé au Salon de 1769, il faillit être brisé par des gens du peuple qui voulaient châtier l'auteur responsable de la cherté des grains par les spéculations funestes qu'il avait inspirées au Gouvernement. « A travers les rides dont cette tête est parsemée, écrit Bachaumont, on démêle la morgue pédantesque d'un agromane enflé de ses prétendues découvertes. »

La terre cuite qui avait passé en 1885 à la vente J. Burat fut donnée en 1899 par M^{lle} Euphrasine Beernaert au Musée de Bruxelles. Le marbre exposé au Salon de 1771 a disparu.

Le meilleur titre de gloire de Vassé est peut-être la collection vraiment exquise de ses bustes d'enfants, ses *bambinelli*, comme il les appelait, qui annonce et égale parfois les délicieux portraits enfantins de Houdon. Le plus ancien que nous connaissions, daté de 1757, était un des bijoux de la célèbre vente Jacques Doucet, d'où il a passé dans la collection Widener, à Philadelphie. Il représente une fillette aux cheveux courts, coiffée d'un fichu qui lui passe sur le sommet de la tête et se noue sur la gorge.

Dans les ventes Aranc de Presle (16 avril 1792) et Robit (11 mai 1801) où l'on peut suivre sa trace, il faisait pendant à un buste de jeune garçon rieur, la tête couverte d'un mouchoir noué derrière la tête. Le Musée de Lyon a acquis la tête d'enfant en marbre du Salon de 1759 dont une réplique non signée a passé aux ventes Sussmann (1922) et Dutasta (1926).

M. Paul Lebaudy possède un buste analogue, signé et daté 1763, où la



Fig. 13. — L.-Cl. Vassé. *Buste de fillette*.
(Vente A. Sussmann, 1922.)

1. D^r Georges Hervé. Bull. de la Société française d'histoire de la Médecine, XII, 1913.

fillette porte les cheveux relevés et maintenus par un ruban¹ Un autre, daté de 1767, qui a passé en vente à l'Hôtel Drouot le 6 mai 1899, appartient à M. Paul Desmarais : la tête est tournée vers l'épaule gauche ; une draperie cache en partie les cheveux bouclés.

Les catalogues de ventes du XVIII^e siècle mentionnent beaucoup d'autres bustes de ce genre (vente du prince de Conti, mai 1777 ; vente Montullé, 22 décembre 1783. En se basant sur les exemplaires signés, on a pu attribuer à Vassé d'autres bustes d'enfants (coll. Stern)². Mais il n'a malheureusement pas été possible jusqu'à présent de désigner les modèles de ces petits chefs-d'œuvre. Notons cependant pour orienter les chercheurs que, dans une lettre qu'il écrivait en 1742 à son ancien maître Bouchardon, Vassé mentionne un buste du fils de Jean-François de Troy, directeur de l'Académie de France à Rome³.

Il nous reste à dire un mot des médaillons assez nombreux dans l'œuvre de Vassé. Au Salon de 1761 il exposait un grand médaillon en marbre de *Louis XV*, modelé d'après la tête de la statue de Bouchardon, qui était destiné à la grande salle de l'Hôtel de Ville de Paris. Un critique anonyme⁴ blâme ses proportions exagérées.

En sa qualité de dessinateur des médailles à l'Académie des Inscriptions, Vassé dessina en 1770 les médailles de Louis XVI et Marie-Antoinette dauphine qui furent gravées en manière de sanguine par Demarteau l'aîné.

Au Salon de 1767 l'artiste exposa deux beaux médaillons en marbre qui par bonheur nous ont été conservés. Celui de l'impératrice *Elisabeth de Russie*, entouré d'une riche bordure en acier poli, avait été commandé par le comte Chouvalov : il appartenait avant la Révolution bolcheviste au prince A. Galitzine dans son château de Petrovskoié, près de Moscou⁵. Le jugement que porte Diderot sur cette effigie impériale, dont il vante surtout la bordure, « chef-d'œuvre de grand goût de dessin et d'excellente exécution », ne manque pas de verdeur⁶ : « Les cheveux sont bien attachés sur sa tête qui n'est pas sans majesté. Mais, pour en dire mon avis, le vêtement qui étale et fait bouffer cette énorme paire de tétons aura toujours à mes yeux un air barbare et de mauvais goût. Eh ! qu'on les laisse se soutenir d'eux-mêmes dans la jeunesse ou s'en aller librement dans l'âge avancé ! »

1. *Exposition de Marie-Antoinette et son temps* à la Galerie Sedelmeyer, 1894.

2. Repr. dans *Les Arts*, 1911.

3. A. Roserot, *Edme Bouchardon*, p. 152.

4. *L'Observateur littéraire. Observations d'une société d'amateurs*.

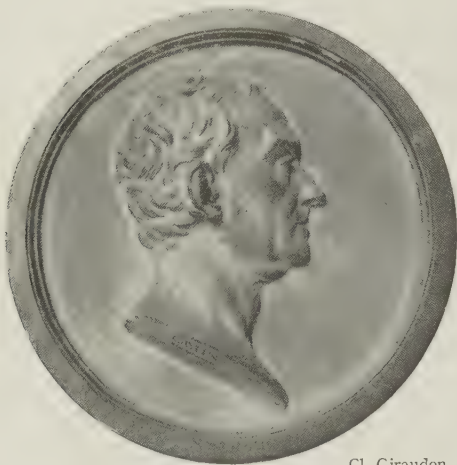
5. Il a été reproduit dans la revue d'art russe *Staryé Gody*, n° de Juillet-Septembre 1910, p. 64.

6. Diderot, *Salon de 1767*, XI, p. 353.



Fig. 14. — L.-Cl. Vassé. *Buste de fillette.*
(Collection de M. Jean Stern.)

Quant au médaillon en marbre du *comte de Caylus*, il a passé de l'Académie royale des Inscriptions et Belles-Lettres au Musée des Monuments français et de là à l'Ecole des Beaux-Arts¹. Exécuté d'après un masque mortuaire, il était, de l'avis unanime des contemporains, d'une ressemblance frappante.



Cl. Giraudon.

Fig. 15. — L.-Cl. Vassé.

Medaillon du Comte de Caylus. Terre cuite.

(Cabinet des Médailles.)



Peut-être estimera-t-on au terme de cette étude que Courajod est un peu trop sévère pour Vassé lorsqu'il le qualifie dédaigneusement de « médiocre sculpteur, simple imitateur de Bouchardon dont il exploite les procédés ».

Je n'ai pas tenté de dissimuler les faiblesses de ce talent que le prodigieux épanouissement de la sculpture française de ce temps relègue au second plan, mais qui en un autre temps ou dans une autre école, moins riche en génies, s'imposerait à l'attention, sinon à l'admiration. Son œuvre d'une riche diversité représente un effort considérable. Il a formé en outre toute une pléiade d'élèves : Félix Lecomte qui acheva son tombeau du roi Stanislas, Monot, Yves-Eloi Boucher, neveu du peintre des Grâces, Delaistre, Louis-Jérôme Bourreiff. Son influence s'est même exercée à l'étranger sur Joseph-Fernande de Bruges.

L'histoire de la sculpture française doit donc tenir compte, plus qu'elle ne l'a fait jusqu'à présent, d'un artiste dont le caractère pouvait être discutable, mais dont le talent ne l'est point.

LOUIS RÉAU.

1. Müntz. *Guide de l'Ecole des Beaux-Arts*, p. 235. Le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale en possède un exemplaire en terre cuite.





BIBLIOGRAPHIE



LIVRES

Jean CHARBONNEAUX. — **L'Art égéen.** Bibliothèque d'Histoire de l'Art. Paris, Van Oest ; in-4°, 59 p., 64 pl.

M. Charbonneaux donne dans son livre un aperçu général de l'art des îles et des territoires qui bordent la mer Egée. C'est une revue rapide, mais magistrale, de tout ce que nous a légué la plus grande Grèce à l'époque préhellénique, c'est-à-dire de 3400 à 1200 avant J.-C. environ.

L'architecture, la sculpture, la peinture, les arts appliqués, l'orfèvrerie, la damasquinerie, la glyptique, la céramique, tour à tour fixent l'attention de l'auteur qui ressuscite dans son tableau d'ensemble tout un monde récemment révélé, particulièrement par les fouilles de Sir Arthur Evans. De bonnes illustrations (dont plusieurs sont publiées pour la première fois) accompagnent le texte et contribuent à la clarté de l'exposé.

M. J.

J. W. JACK. — **Samaria in Ahab's Time. Harvard excavations and their results.** Edimburg, 1929. Ed. T. T. Clark ; 175 p., plans, tables, index ; in 8°.

Les études de l'Ancien Testament et, plus généralement, de la littérature sémitique, autant que les études archéologiques et linguistiques des dernières cinquante années, en Palestine, ont fourni une information relativement riche sur le monde biblique. Les fouilles récentes organisées par l'Université de Harvard ont été particulièrement fructueuses et importantes. Il est vrai, néanmoins, que la plupart des problèmes ne

sont pas encore résolus définitivement. Le petit livre de J. W. Jack permet de se faire une idée claire de ce qu'on sait actuellement sur la Samarie à l'époque d'Ahab. Il offre au lecteur un tableau tout à fait neuf et très précis du pays, de son administration royale et civile.

M. J.

Ragnar JOSEPHSON. — **L'architecte de Charles XII, Nicodème Tessin, à la cour de Louis XIV.** Paris, Van Oest, 1930, in-4°, 157 p., 32 pl. hors texte.

Préparé par une série d'articles, dont quelques-uns ont paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, le nouvel ouvrage que M. Josephson, professeur à l'Université de Lund, vient de publier en français est une excellente contribution à l'étude des relations artistiques franco-suédoises, vers la fin du règne de Louis XIV. On y trouvera des renseignements précis, pour la plupart inédits, sur l'activité du grand architecte suédois, Nicodème Tessin, qui fit un séjour à Paris en 1687, et entretenait des relations amicales avec les meilleurs artistes français Lenôtre, Girardon et Bérain.

L'auteur analyse avec soin, d'après les dessins qu'il a retrouvés dans les archives suédoises, tous les ouvrages de Tessin destinés à la France : le château de Roissy près de Gonesse, dont il ne subsiste plus malheureusement aucune trace, ainsi que ses grandioses projets pour la reconstruction du Louvre et un temple d'Apollon à Versailles. La présentation de ce livre, illustré de nombreuses planches, est impeccable.

LOUIS RÉAU

E. POTTIER. — **Catalogue des vases antiques de terre cuite.** Musée national du Louvre. Troisième partie, l'Ecole attique; 2°, les vases à figures rouges. Seconde édition, revue et augmentée. Paris, Musées nationaux, 1929. 1 vol. env. 300 p. et 16 pl.

Le texte de ce volume reproduit celui de la première édition, qui date de 1905; les additions et les corrections, fort nombreuses, qui le mettent au courant des derniers travaux, ont été rejetées à la fin du catalogue. La matière traitée — le titre un peu compliqué ne rend pas inutile cette indication — comprend les vases attiques à figures noires trouvés en Italie, et les vases attiques à figures rouges de même provenance, c'est-à-dire tous ceux qui sont exposés dans les salles F et G du musée du Louvre. Les introductions historiques qui précèdent chacun de ces deux chapitres de descriptions, constituent un véritable traité, où l'on trouve exposé, en un style limpide, tout l'essentiel de ce qu'il faut savoir de la céramique attique: condition du travail des potiers, données chronologiques, examen critique du dessin et de la composition, etc. Je m'en voudrais de faire ici l'éloge oiseux d'un ouvrage qui offre bien plus que son titre ne promet, et qui, dû à la plume d'un de nos maîtres les plus éminents, demeure, sous une forme modeste, un exemple à ne pas perdre de vue pour ceux qui s'attaquent à des travaux en apparence plus ambitieux.

J. B.

Walter Raymond AGARD. — **The greek tradition in sculpture.** (The Johns Hopkins university studies in archaeology, ed. by David M. Robinson, n° 7.) Oxford University Press, 1930. 59 p, 33 fig. 13 s. 6.

En moins de 60 pages, l'auteur s'efforce de nous démontrer la survivance de la tradition grecque dans la sculpture universelle, jusqu'à nos jours. On trouvera que c'est peu de volume pour un si vaste sujet. Aussi M. Agard brûle-t-il les étapes. Son livre s'adresse évidemment à un public pressé. Mais la juxtaposition dans ce

petit espace d'œuvres si différentes, et qu'unit le seul fil ténu d'un souvenir d'hellénisme, a de quoi frapper. Je ne parviens pas à saisir la méthode qui a dicté le choix de la bibliographie. J'espère que cet agréable travail éveillera des curiosités point trop hâtives.

J. B.

Adrien BLANCHET. — **Manuel de numismatique française.** Tome III. Médailles, jetons et méreaux. Editions Auguste Picard, Paris, 1930. 610 p., 8 pl.

Ce gros volume forme le troisième de l'ouvrage mené en collaboration par MM. Adrien Blanchet et Ad. Dieudonné. On ne peut qu'applaudir à la publication d'une œuvre de ce poids et de ce mérite. La somme de renseignements qu'on y puise est vraiment énorme, et l'on demeure saisi d'admiration pour les érudits qui peuvent, sollicités par tant d'autres travaux, s'imposer et mener à bien une semblable tâche. Une étude sur la médaille en France depuis les origines, un traité du jeton et du méreau, telle est la matière de ce livre, somme de toute une bibliothèque, dont la consultation familière s'impose désormais à tous les amateurs et à tous les savants soucieux d'information sur l'un des domaines les plus riches de l'archéologie et de l'histoire de l'art. En tête de l'ouvrage, M. Blanchet nous présente un bref mais pertinent plaidoyer en faveur de la médaille. Il a cause gagnée. Il n'est que de feuilleter ce manuel, d'où sont sévèrement exclus tout développement littéraire et toute amplification, pour être édifié. Ce qu'on y trouve, plutôt que des vues d'ensemble, c'est une masse d'informations sur les sujets les plus divers, de subtiles remarques qui corrigent une opinion, fixent un fait, déterminent une date, le tout sur le ton modeste du vrai savoir. Assurément, l'auteur est obligé d'aller vite. Son chapitre sur les débuts de la médaille en France est écrit pour un lecteur déjà au courant, et comme une mise au point. Est-ce erreur de ma part, il ne me semble pas y avoir trouvé cités certains articles d'*Aréthuse*, notamment celui de Pierre d'Espezel sur le beau médaillon de Louise de

Savoie ? Le nombre fort restreint des planches (les éditeurs ont de ces parcimonies !) qui ne sont là qu'à titre d'échantillons, achève de donner au livre un aspect un peu austère auquel son texte précis, qui procède par énumérations, sans presque de commentaire, ne contredit point. Mais si jamais livre fut utile et s'est assuré la reconnaissance des hommes d'étude, c'est bien ce précieux manuel.

J. B.

Paul MARMOTTAN. **Le Style Empire. Architecture et décors d'intérieurs.** Tome V. Paris, Contet, 1930, in-folio, 8 p., 40 pl.

M. Paul Marmottan, qui a constitué dans son hôtel de l'avenue Raphaël un véritable musée napoléonien, était incontestablement l'érudit le plus qualifié pour diriger la publication d'une sorte d'anthologie ou de corpus du style Empire. Le cinquième fascicule qu'il vient de faire paraître contient, entre autres documents précieux, la reproduction d'un mobilier de salon appartenant au marquis de Baye, qui vient malheureusement d'être dispersé en vente publique. La plupart de ces meubles ont une origine historique : l'admirable lustre en bronze doré ornait le salon du prince de Talleyrand, rue Saint-Florentin ; les portes à doubles vantaux proviennent de l'hôtel du maréchal Davout. D'autres planches de ce magnifique recueil reproduisent les décorations de l'hôtel de Montebello, rue de Varenne, et le mobilier du château de Grand-Vaux. Le choix et l'exécution de ces planches font honneur à l'auteur et à l'éditeur.

LOUIS RÉAU

Donald Lindsay GALBREATH. — **A treatise on ecclesiastical heraldry. Part I. Papal Heraldry.** Cambridge, Heffer, 1930. Demi-quarto, 118 p., 200 illustrations.

Pour n'avoir été longtemps qu'un passe-temps « à l'usage de la jeune noblesse », l'art héraldique a perdu dans notre France du xx^e siècle sa

raison d'être, et s'est vu condamner au dédain et à l'oubli. Science hermétique, dit-on, bonne pour quelques vieux messieurs qui siègent dans les « Conseils héraldiques », et trop souvent attrape-nigaud aux mains des officines généalogiques qui dupent les « petits-cousins de Jeanne d'Arc », ou les personnages en quête d'ancêtres. Accessoire de noblesse, hochet de vanité, le blason se meurt, et il est tout naturel qu'il en soit ainsi. Mais à côté de cet emploi de luxe, il ne faut pas oublier son utilité archéologique. Et c'est là que cette science délicate doit, à notre époque où l'art ancien compte tant d'amateurs, reprendre sa juste place.

Dans ce domaine, l'héraldique est un instrument précieux permettant d'identifier et de dater les monuments qui lui empruntent leur décor. Et si elle compte en France, autour de maîtres tels qu'un Max Prinnet, des disciples fervents, elle en a plus encore à l'étranger, en Allemagne, en Angleterre et en Suisse surtout. L'Italie et l'Espagne, cependant riches en documents, sont au contraire très pauvres en travailleurs pour les utiliser.

Le Dr. D. L. Galbreath était certainement l'héraldiste contemporain le plus qualifié pour traiter de cette matière internationale où, malgré sa grande modestie, il fait autorité. Nous avons déjà de lui un *Manuel d'Héraldique*, dont deux éditions, la première en français et la seconde en allemand, ont vu le jour, et ses études sur les sceaux de Saint-Maurice d'Agaune et de Lausanne, les manuscrits héraldiques allemands du moyen âge, ses nombreux articles parus dans les *Archives héraldiques suisses*, sont justement appréciés des spécialistes.

Le plus grand éloge qu'on puisse faire du présent travail c'est qu'il est entièrement établi d'après les documents originaux. Eux seuls ont servi à son illustration. On n'y voit pas, comme dans trop d'armoriaux, les écus sagement alignés et uniformes. Nous avons là, au contraire, une collection variée de monuments de toute sorte, aux armes des papes, du xiii^e au xx^e siècle.

De consciencieuses investigations ont conduit l'auteur un peu partout, mais surtout en Italie, en France, en Allemagne, en Suisse et quelque peu en Angleterre et en Autriche. Il a photo-

graphié et dessiné les monuments, dépouillé les manuscrits des bibliothèques, et il nous offre sa récolte en belles et chatoyantes images. Elles illustrent un texte sûr, solidement étayé, où, sans chercher à donner ou à inventer des règles héraldiques comme trop de ses prédécesseurs, il constate simplement l'apparition et les différents usages de la croix, des clefs, de la tiare et du pavillon.

Il est très curieux de suivre le sort de ces « meubles » qui ornent d'abord l'écu, puis en sortent pour le surmonter ou se placer derrière lui. L'auteur a, dans ce champ, fait de véritables découvertes.

Il est encore plus intéressant de suivre à travers les âges la façon dont on a représenté ces attributs et d'avoir, pour chaque pontife, de Boniface VIII à Pie XI, des images héraldiques contemporaines. Il existait déjà des armoriaux des papes ; celui-ci, par la science de son auteur, les dépasse de beaucoup.

Les héraldistes français y retrouveront avec plaisir une suite de documents de l'époque avi-

gnonnaise dont beaucoup sont inédits, le fameux vitrail de la cathédrale de Bourges avec les armes de Benoît XIII et d'Alexandre V, des sculptures de Beyssac (Corrèze), de Saint-Bertrand-de-Comminges, de Vienne, etc. D. L. Galbreath a utilisé aussi les curieux recueils d'armoiries allemands ou autrichiens du moyen âge.

Mais ce sont les œuvres d'art italiennes qui ont fourni la plus grosse partie de l'illustration. Enluminures des Manuscrits de la Vaticane où l'auteur a prolongé ses recherches, sculptures, et autres magnificences héraldiques empruntées au décor des palais de Rome, de Florence, de Sienne, etc., monnaies, médailles, objets de toute sorte, se succèdent dans les 6 planches en couleur et les 196 figures qui font de cet ouvrage un répertoire documentaire de tout premier ordre.

Souhaitons que les seconde et troisième parties, qui traiteront des cardinaux et des réguliers, puis du clergé séculier, ne tardent pas à paraître. Il y a là un travail utile et consciencieux qu'on ne saurait trop encourager.

J. T.



REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

ROGER VAN DER WEYDEN ET LE MAÎTRE DE FLÉMALLE

M. E. Michel (*Revue de l'Art*, mai 1930), cherche à discriminer les œuvres de Roger Van der Weyden et du maître de Flémalle (ce problème a fait tout récemment l'objet de nombreuses études) en dégagant les caractères différents de leur structure essentielle, de leur « armature intérieure ».

En appliquant aux œuvres attribuées à ces deux artistes une analyse fort ingénieuse, l'auteur s'efforce de prouver que la composition, et en général l'élément « forme », des créations de

Roger Van der Weyden ont toujours à leur base une espèce de « charpente onduleuse », un parallélisme des axes, un rythme savant, qui font complètement défaut dans les œuvres du maître de Flémalle. A l'appui de sa thèse l'auteur reproduit des œuvres des deux artistes.

L'étude de M. E. Michel rejoint ainsi les recherches géométriques et mathématiques qui ont été appliquées plusieurs fois aux œuvres d'art architecturales, sculpturales et picturales, depuis les théoriciens grecs, Vitruve et Piero della Francesca, jusqu'à Tirsch, Mössel et Th. Hetzer. Seulement, contrairement à ses devanciers, l'auteur ne cherche pas ces lois mathématiques fixes et rigoureuses, qu'on trouve appli-

quées inconsciemment le plus souvent, il est vrai, par les artistes. Il peut ainsi donner plus d'ampleur et de généralité à son argumentation, mais d'autre part il la rend peut être moins à l'abri d'interprétations personnelles et quelque peu subjectives.

LES FOUILLES D'OLBIA (1924-29)

M. S. Dlochevsky, directeur du Musée d'Etat de l'histoire et des antiquités, à Odessa, rend compte des fouilles d'Olbia (1924-29), dans une communication envoyée à l'*American Journal of Archaeology* (janvier-mars, vol. XXXIV, n° 1, 1930).

Les importants travaux de la mission de M. B. Pharmakovsky, ancien directeur des fouilles, ont permis de dégager, en 1924-26, l'angle septentrional du triangle que dessinait jadis la cité d'Olbia. On a trouvé un grand nombre d'objets d'art sur la grande artère de cette partie de la ville. Les fouilles exécutées dans la nécropole ont été couronnées de succès.

A partir de 1927, après la mort du professeur Pharmakovsky, M. Dlochevsky prit la direction des travaux. On a procédé au nettoyage de cette artère principale, où les vestiges d'une grande construction hellénistique du III^e siècle avant J.-C. ont été dégagés. Au-dessous des murs hellénistiques, on a trouvé des restes de constructions de beaucoup antérieures. En 1928, on a procédé au dégagement de ces vestiges, l'angle Nord-Ouest de la cité a été aussi exploré. Les tombes hellénistiques et romaines (*dromoi*) ont aussi livré des objets intéressants au cours des travaux de 1928-29.

En 1929, les fouilles exécutées dans les fondations ont permis de se faire une idée précise des deux premières périodes de l'histoire d'Olbia :

1^{re} Période archaïque (depuis la seconde moitié du VI^e siècle jusqu'à la première moitié du V^e siècle avant J.-C.) ;

2^{de} Période classique (depuis la seconde moitié du V^e siècle jusqu'à la fin du IV^e siècle avant J.-C.). On a fouillé les quartiers Ouest et Est, et les travaux ont été poursuivis à la nécropole. Trois sculptures ont été dégagées, une figure de

Cybèle, un plat en marbre (fin VI^e avant J.-C.), une amphore du début de la période hellénistique, des fragments de vaisselle : 4 000 objets ont été ainsi mis au jour.

PIETRO LORENZETTI

Mme Giulia Sinibaldi (*L'Arte*, mai 1930), définit l'art de Pietro Lorenzetti comme celui d'un peintre qui découvrit une forme sculpturale et rigide pour matérialiser sa vision. Toute l'œuvre de l'artiste présente pour l'autrice un ensemble indivisible, qu'il s'agisse de la *Crucifixion* de Sienne ou de celle d'Assise, ou encore



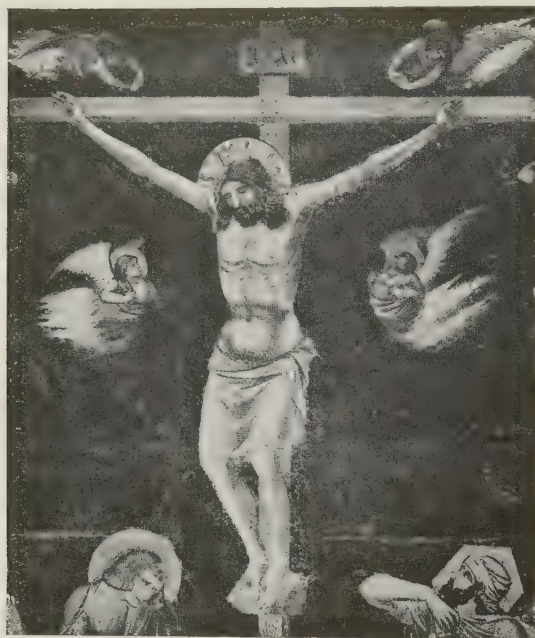
Pietro Lorenzetti. *Crucifixion* (détail).

(Assise. Église de Saint-François.)

de scènes de la *Passion* à Assise (comp. l'interprétation toute différente de M. E. T. Dewald, *Pietro Lorenzetti, Art studies*, Cambridge, Harvard University Press, 1929, où la plus grande partie des fresques d'Assise est considérée comme appartenant non pas au maître lui-même, mais à son école).

Cette vision sculpturale a permis au peintre

d'exprimer avec une acuité particulière la souffrance des acteurs du drame évangélique, sous



Pietro Lorenzetti. *Crucifixion* (détail).
(Sienne. Église de Saint-François.)

une forme dynamique, puissante et tragique. Telle est par exemple la *Crucifixion* de Sienne. Les fresques d'Assise, par contre, présentent un certain apaisement : une solution harmonieuse succède à la tension, à la « crise » douloureuse exprimée dans l'œuvre qu'on vient de citer. Mme G. Sinibaldi considère donc, contrairement à l'opinion de la plupart des critiques, que celle-ci fut exécutée avant les peintures d'Assise. Ces dernières, d'après elle, uniques dans leur genre, restent au centre de sa création, et la *Crucifixion* de Sienne, bien que toute différente, est celui de ses ouvrages qui se rapproche le plus de son chef-d'œuvre par la force et l'intensité de l'expression.

REMBRANDT EN AMÉRIQUE

Le Dr W. R. Valentiner publie dans *The Art News* (26 avril 1930) une étude consacrée aux œuvres de Rembrandt conservées dans les collections américaines.

Il donne un tableau général, mais pénétrant, de l'activité artistique du grand maître hollandais et le compare à son précurseur italien Léonard de Vinci. Chez le maître italien, la lumière et l'ombre ont servi à produire des effets plastiques; les effets mystiques qu'on a souvent admirés chez lui n'apparaissent que tout à fait inconsciemment. La tâche de Rembrandt a été toute différente, son but est de faire sentir la vie spirituelle d'une façon aussi intense que possible. Dans l'opposition de ces deux manières, M. W. R. Valentiner se rapproche des idées de M. Wölfflin et touche une des questions les plus passionnantes de l'histoire de l'art, à savoir l'opposition de l'expression plastique, propre aux peuples romans, à l'expression purement picturale ou musicale, propre à l'art dit germanique dans le sens large du mot (*linear-plastisch* opposé à *malerisch*, *tektonisch* à *atektonisch*, selon la terminologie de Wölfflin, voir *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915-21).

L'auteur passe en revue les œuvres de Rembrandt qui se trouvent en Amérique. Il nous donne l'historique de leur acquisition dans ce pays. Ce sont les œuvres de la première période (1632-45) qui ont éveillé tout d'abord l'intérêt. L'influence de W. Bode a dirigé ensuite les ama-



Rembrandt. *Aristote devant le buste d'Homère*.
(Collection A. W. Erikson. New-York.)

teurs américains vers les tableaux de la période de maturité (1650-69), qui est celle de l'activité la plus personnelle du peintre, où l'attention de celui-ci se concentre de plus en plus sur la profondeur et l'intensité de la vie intérieure. Les collectionneurs américains possèdent des portraits appartenant à toutes les phases de la vie de Rembrandt.

« L'APHRODITE PUDIQUE » DE RHODES

M. Giulio Jacopi (*Bolettino d'Arte del Ministero della Educazione Nazionale*, mars 1930) reproduit et étudie la statue d'Aphrodite qui vient d'enrichir le Musée de Rhodes. La datation



L'Aphrodite pudique (détail).
(Rhodes. Musée archéologique.)

de l'œuvre présente un problème intéressant. La facture, le traitement des cheveux, par exemple, laissent à penser que le type de cette Aphrodite avait été créé au IV^e siècle. La statue de Rhodes date-t-elle de la même époque? L'auteur hésite à y voir une œuvre aussi ancienne; néanmoins la perfection de ses formes lui paraissent témoigner en faveur de cette thèse.

LA TOPOGRAPHIE DE LA CATACOMBE DE SAN GENNARO A NAPLES

M. E. Lavagnino reprend (*Bollettino d'Arte del Ministero della Educazione Nazionale*, fév. 1930, voir aussi *Bollettino*, octobre 1928) l'étude de la topographie de la catacombe de San Gennaro à Naples, d'après les résultats des fouilles récentes. Il conclut que l'ancienne église de San Gennaro appartenait à la fin du IV^e ou au début du V^e siècle. Elle est antérieure aux églises de San Giovanni et de San Giorgio Maggiore. Son architecture a été influencée par l'architecture du Bas-Empire. L'église de San Stefano a été élevée à côté de celle de San Gennaro, vers la fin du V^e siècle; l'art oriental y a laissé des traces considérables. Le niveau des catacombes anciennes était beaucoup plus bas à cette époque que de nos jours.

VERITAS DERELICTA

M. Raffaello Piccoli tente de donner une interprétation nouvelle du tableau connu sous le titre de *Derelitta* (coll. du prince Pallavicini) attribué à Sandro Botticelli (nettoyé, et prêté à l'Exposition italienne de Londres, en 1930). On sait que cette œuvre a soulevé beaucoup de discussions. On a été jusqu'à y voir une œuvre du XIX^e siècle. Tous les critiques qui font autorité s'accordent aujourd'hui à la dater du XV^e siècle, et acceptent pour la plupart la paternité de Botticelli, sans donner d'ailleurs des preuves en faveur de cette attribution.

Par contre, le sujet du tableau a été diverse-

ment interprété, et de façon peu satisfaisante. On s'obstine généralement à y voir un sujet

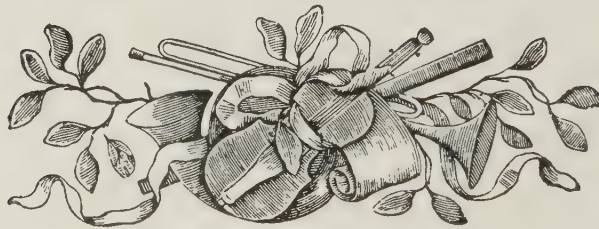


Botticelli (?), *La Develitta*.
(Collection du prince Pallavicini, Rome.)

lyrique, une variante sur le thème de Lucrèce, de Thamar, etc., ou encore, de façon plus vague, un *amore in terra lontana*. Seulement un pareil sujet, qui n'est presque que de la « peinture pure », tout à fait dans le goût du XIX^e siècle, est très éloigné de l'esprit du XV^e, on n'en trouve pas d'analogue dans le quattrocento italien.

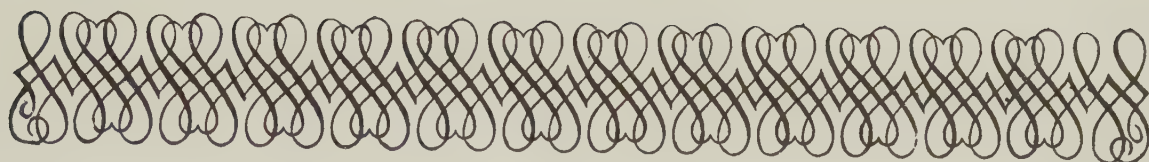
D'après M. R. Piccoli, il s'agit d'une allégorie chère à l'époque et aux artistes contemporains : *Veritas derelicta*, la Vérité expulsée de son palais. L'auteur produit un dessin de Mantegna (*L'allégorie de l'Ignorance*, au British Museum) dont le thème et l'esprit présentent des affinités, assez discutables d'ailleurs, avec le tableau en question. M. Piccoli va jusqu'à prétendre qu'il y a une connexité directe entre les deux œuvres, affirmation peut-être trop téméraire et que n'étaye aucune preuve réelle.

De toute façon, la vision allégorique étant celle qui inspirait le plus les poètes et les artistes de l'époque, et cette vision se présentant toujours sous une forme plastique et vivante, l'interprétation de l'auteur peut se défendre.



Le Gérant : M. LEIRIS.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, H.-L. MOTTI, DIRECTEUR, IMPASSE RONSIN, PARIS.



LES FRESQUES DE TAHULL

DES récentes recherches nous apprennent que, dans le domaine de la peinture, l'Espagne mérite une toute particulière attention. Elle possède en effet, en manuscrits illustrés, retables et grandes fresques, un trésor de premier ordre, supérieur, semble-t-il, à celui dont peut s'honorer toute autre nation occidentale.

La découverte des fresques est encore loin d'être terminée ; constamment, au cours de ces dernières années, on a mis au jour, en d'anciennes églises romanes, des peintures primitives jusque-là recouvertes par les enduits dont les ont revêtues les siècles postérieurs. De nombreuses œuvres sont venues se placer aux côtés de celles que nous connaissons de longue date, telles que celles de San Isidoro de Léon, San Baudelio de Berlanga ou le Christ de la Luz à Tolède, et ne leur cèdent pas en intérêt. Elles proviennent généralement de la Catalogne, contrée qui se révèle d'une grande richesse en œuvres romanes de toute sorte.

Les fresques, trouvées pour la plupart dans de petits villages pyrénéens, sont presque toutes rassemblées, à l'heure actuelle, au Musée d'Art et d'Archéologie de Barcelone. Elles y ont été transportées afin d'y jouir d'une protection plus effective et y sont exposées de façon remarquable. Cet état de choses est dû au précédent directeur, M. Joaquin Folch y Torres, qui assura ainsi un intérêt considérable à son musée. Ces œuvres sont très diverses par leur époque, leur caractère et leur sujet. On trouve parmi elles des peintures originales provenant de dix églises différentes. Les fresques de Tahull méritent une attention toute particulière.

Tahull est un petit village isolé, de la province de Lérida, situé dans la vallée de Bohi, dans les Pyrénées. Les deux églises d'où proviennent les peintures, San Clément et Santa Maria, sont des édifices romans très primitifs, composés de trois nefs, et à l'origine pourvus d'absides. Il semble que l'intérieur de ces églises ait été entièrement revêtu de peintures. Nous possédons de grands fragments provenant de diverses parties de Santa Maria, mais à San Clément l'abside principale a presque seule été conservée ; elle nous montre, semblable en cela à la plupart des églises catalanes, le Christ Pantokrator entouré d'une *mandorle*,

assis sur un arc, les pieds reposant sur le globe terrestre représenté par une demi-sphère, la main droite levée pour bénir. La main gauche tient ouvert le livre saint, sur lequel on peut lire clairement les mots : *Ego sum lux mundi*. L'expression du visage est d'une noble gravité. Le chef est nimbé ; l'image se dégage de la *mandorle* que dépassent les doigts de la main droite. Le Christ est somptueusement vêtu d'une tunique grise brodée et d'un manteau bleu : tunique et manteau sont garnis de riches galons d'où partent des plis qui retombent avec lourdeur et solennité. A droite et à gauche du visage on aperçoit l'Alpha et l'Oméga. Quatre anges se tiennent autour de la *mandorle* ; celui qui se trouve à la droite du Christ symbolise l'évangéliste Mathieu ; l'aigle de saint Pierre repose dans le giron de celui de gauche. Plus bas, deux anges à mi-corps, inscrits dans des cercles, tiennent à la main les symboles des évangélistes Marc et Luc : le lion et le taureau. Ces animaux sont ailés et couverts d'yeux. De part et d'autre de la peinture se tiennent deux séraphins, pourvus de six grandes ailes, dont les deux supérieures et les deux inférieures sont semées d'yeux. Ces figures se détachent en clair sur un fond divisé par des raies horizontales colorées, disposées dans cet ordre : vert, jaune, et vert-bleu ; la *mandorle* est d'une teinte verdâtre.

Au bas de cette composition se trouve une frise représentant les apôtres, interrompue en son milieu par une étroite fenêtre. Les figures isolées se tiennent sous des cintres au-dessus desquels on voit la maçonnerie ; sur une banderolle se détachent les lettres de leurs noms. Les apôtres sont séparés par des colonnettes multicolores peintes en spirale, supportant des chapiteaux aux formes étranges. De gauche à droite se suivent saint Thomas, saint Barthélemy, la Vierge, saint Jean, saint Jacques et saint Philippe. De ce dernier la main seule subsiste et l'on n'a pu l'identifier que grâce aux lettres *S. Fil.* La tête et le bras de saint Thomas sont encore visibles. Les parties supérieures de saint Barthélemy et de la Vierge sont bien conservées, mais les vêtements de saint Jean et de saint Jacques sont les seuls dont on puisse distinguer les parties inférieures. Les pieds ont disparu. Les saints personnages sont représentés de profil et sans rapport entre eux ; les gestes et l'attitude des corps sont pareils pour tous. C'est la Vierge qui mérite le plus grand intérêt. Une capuche blanche, qui se détache en clair sur le nimbe, encadre le mince ovale du visage et s'élargit sur l'épaule en grands plis. Le manteau bleu recouvre la robe, qui n'est visible que près du bras droit ; la Vierge tient, de sa main gauche recouverte par le manteau, une coupe plate de laquelle s'élèvent des rayons rouges verticaux. Les apôtres sont barbus, sauf saint Jean. Ils portent le livre saint avec respect d'une main que recouvre le manteau. Le nimbe ceint leur tête. Leurs vêtements sont ornés de galons précieux, le vêtement de saint Jacques est entièrement couvert d'ornements ; les reliures des livres sont



FIG. 1. -- FRESQUES DE L'ABSE DE SAN CLÉMENT DE TAHULL
(Barcelone, *Museo de arte y arqueología*.)

merveilleusement décorées. Les regards, d'un sérieux incomparable, semblent des reflets de la majesté du Christ. La partie inférieure de ces peintures est complètement détruite ; elles se terminaient sans doute par un rideau peint. On distingue encore sur l'arc qui encadre l'abside les traces d'une bordure.



FIG. 2. — LES ROIS GASPARD ET BALTHASAR
Abside de Santa Maria de Tahull.
(Barcelone, *Museo de arte y arqueologia*.)

un bâton terminé en vrille ; l'expression de ses traits est d'une grande tristesse. On aperçoit deux personnages au-dessus de lui, et de l'autre côté, un homme dont le visage plein de mélancolie repose sur sa main droite ; on y a vu tour à tour l'homme riche qui, en enfer, médite sur sa vie inutile, ou le patriarche Jacob.

Sur un autre voussoir la peinture du sommet est conservée : l'Agneau divin avec l'auréole mystique, portant sept yeux sur sa tête, entouré d'un cercle sur le fond bleu duquel se détache la fourrure blanche de la bête.

Le musée possède également quelques anges provenant d'une abside secon-

Parmi les autres peintures de San Clément, mentionnons tout d'abord celle d'un des voussoirs : au centre de cercles aux couleurs dégradées, dont le dernier est orné d'une bordure de perles, se détache, étendue et bénissante, la main de Dieu, d'une noblesse et d'une finesse merveilleuses.

Sur les côtés, sont peintes des scènes à personnages, disposées les unes au-dessus des autres. Seule celle du pauvre Lazare, dont le corps est entièrement couvert de plaies purulentes que lèchent des chiens, permet une interprétation précise, confirmée d'ailleurs par le nom même du protagoniste. Lazare s'appuie contre une porte entr'ouverte, ornée de peintures ; sa main gauche tient

daire qui, à en juger d'après la couleur et le dessin, sont l'œuvre d'un peintre inférieur au précédent. Une colonne peinte porte l'inscription suivante :

*Anno ab incarnatione
Domini MCXXIII-III idus decembris
venit Raymundus Episcopus Barbatie
usus et consagravit hanc ecclesiam in honorem
sancti Clementii martiris et proneus reliquias
In altare Sancti Cornelii Episcopi et martiris¹.*

S'il n'en résulte pas qu'au moment de la consécration de l'église la décoration intérieure était entièrement terminée, il n'en reste pas moins que, grâce à



FIG. 3. — LA VIERGE ET LES APÔTRES, abside de San Clément de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueología.)

cette date du 10 décembre 1123, nous possédons un *terminus ante quem non*.

La composition de ces peintures, exception faite des anges du peintre

1. Un accident matériel nous ayant empêchés de collationner cet article avec le manuscrit de l'auteur, nous prions le lecteur d'excuser les erreurs qui pourraient se glisser dans le texte. Elles seraient éventuellement signalées par un *erratum*.

mineur, est d'un art extraordinaire et très réfléchi. La construction en est d'une symétrie sévère, toutes les parties se commandent ; un même rythme parcourt l'œuvre entière ; tout est équilibré et concourt à l'harmonie de l'ensemble. Il



FIG. 4. — SAINT PIERRE
Santa Maria de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueologia.)

semble qu'en ce qui concerne les symboles des évangélistes, les anges qui accompagnent les bêtes n'aient été mis là que pour donner, en pendants à l'ange de Mathieu, d'autres anges. Les gestes des apôtres se répondent de l'intérieur à l'extérieur ; l'effet solennel et sévère de l'ensemble est accru par ce lien solide, on y sent une inflexible loi exprimée aussi par le visage des personnages.

Le dessin est strictement soumis aux exigences de la décoration. Ce principe est général dans l'art roman, il est rare cependant qu'il tende comme ici vers une forme purement décorative, qui devient nécessairement antinaturaliste et fait usage de tout comme ornementation. Les visages par exemple se laissent réduire à des formes purement géométriques et renoncent souvent à toute analogie avec la réalité. Ce qui intéresse l'artiste n'est pas tant la reproduction de celle-ci que l'assemblage de formes soumises à un ensemble décoratif. Quant à la couleur, elle n'a, comme dans l'art ancien, qu'une valeur d'enluminure. Mais

cette valeur, elle l'a au plus haut point. Les fresques de San Clément sont encore aujourd'hui d'une beauté et d'une pureté merveilleuses, d'une puissance lumineuse et d'une finesse de dégradé telles qu'on ne les rencontre que rarement dans le domaine artistique. La richesse des tons est remarquable ainsi que le goût des oppositions de couleurs, — un blanc, par exemple, sera placé auprès d'un rouge sombre, — mais l'atténuation des couleurs dans les clairs empêche tout bariolage. Bref, cette œuvre témoigne, tant dans la couleur que dans la composition et le dessin, d'une culture réfléchie.

Les anges de l'abside secondaire participent cependant, eux aussi, de ce

dessin rigide et linéaire, qui réduit volontiers le corps à des formes géométriques, mais il leur manque cette disposition ornementale qui est absente aussi de la composition. Les couleurs, bleu, rouge et jaune sombre, semblent obscures, ternes, et manquent de toute luminosité. Dans les peintures de Santa Maria de Tahull on distingue la main de plusieurs peintres différents. L'un d'eux est peut-être identique au peintre mineur de San Clément. Ici encore c'est l'abside qui mérite l'intérêt principal. La Théotokos s'y trouve représentée avec majesté. Entourée d'une *mandorle* d'où se détache à la partie supérieure le nimbe et que traverse à la partie inférieure le trône richement décoré, la Mère de Dieu est assise, l'air grave, et l'Enfant divin repose sur son giron. Elle est revêtue d'un manteau bleu foncé garni d'un galon, et d'un vêtement rouge qui tombe en plis sévères. La tête est enveloppée d'une capuche de la même couleur que le manteau. Ses pieds sont chaussés de souliers brodés, elle appuie son bras



FIG. 5. — SAINT PIERRE ET SAINT JEAN
Santa Maria de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueologia.)

droit sur un *suppedaneum* richement décoré qui est fixé au siège. Entre ses mains ouvertes elle tient l'Enfant nimbé ; celui-ci étend la main droite pour bénir tandis que la main gauche tient un rouleau couvert d'écriture. Il est splendidement vêtu d'une tunique et d'un manteau, ses pieds sont nus, son visage exprime un sérieux surnaturel. A droite et à gauche de la *mandorle* est figurée l'étoile qui indique leur chemin aux Mages pendant la nuit de Noël, et l'on voit s'avancer ceux-ci sous l'aspect d'un vieillard, d'un homme et d'un adolescent.

Melchior se présente à la droite de la Vierge; il est couronné; ses cheveux et sa barbe sont blancs. Il tend la coupe contenant les présents d'une main cachée par son manteau; sous celui-ci on aperçoit un pourpoint et des culottes collantes. Les pieds sont chaussés, l'aspect général est empreint d'une dignité royale. A la gauche de la Vierge se tiennent, serrés l'un contre l'autre, Gaspard



FIG. 6. — HISTOIRE DU PAUVRE LAZARE
San Clément de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueologia.)

et Balthasar. Ils sont vêtus de la même façon que Melchior, leurs cheveux sont de couleur sombre, ils tiennent aussi une coupe pleine de présents de la main droite. Comme à San Clément, le fond est bariolé de rayures horizontales jaunes, vertes et bleu-vert. Un riche galon, dont la partie centrale forme la-byrinthe, est à la base de cette composition. Une frise représentant les apôtres est peinte en dessous, rompue au milieu par une étroite fenêtre; dans sa conception générale, elle présente de grandes similitudes avec celle de San Clément. Comme à San Clément, nous trouvons ici six personnages debout, trois de chaque côté de la fenêtre qui s'ouvre sous le cintre de la maçonnerie, séparés par des colonnes à chapiteaux du même ordre.

Tous les apôtres portent des tuniques garnies de galons, leurs pieds sont nus, la main droite, placée en travers de leur poitrine, désigne l'objet que tient la main gauche enveloppée. La clef permet d'identifier saint Pierre; chez son voisin on distingue une croix qui pourrait être considérée comme la fin du bâton cruciforme de saint Jean-Baptiste; ce personnage ainsi que l'apôtre qui le suit est dans un tel état de délabrement qu'aucune identification n'est plus possible. De l'autre côté se tient tout d'abord saint Paul portant un livre, ainsi que saint Jean qui le suit. Les visages sont nettement individualisés: saint Pierre, tonsuré, a des cheveux blancs et une barbe courte; saint Paul, chauve, porte la barbe longue; saint Jean est un adolescent imberbe; son voisin est entièrement détruit et, comme la banderole sur laquelle sont inscrits les noms est elle aussi complètement effacée on ne peut dire de qui il s'agit. Au-dessous se déploie une frise décorative dont les médaillons circulaires présentent, parmi des rosaces, des animaux.



SAINT-JACQUES

FRESQUE DE L'ABSIDE DE SAN CLÉMENT DE TAHULL



J'y verrais volontiers un rappel du tissu oriental richement décoré, qui, comme un rideau, cache ici le mur. Le décor de l'un des cintres de l'abside emprunte son dessin aux caractères coufiques. La voussure d'un cintre attenant au précédent est également peinte. Au point culminant, on aperçoit l'Agneau divin entouré de plusieurs cercles concentriques ; il est nimbé et tient la croix dans le pied droit. A sa droite et à sa gauche, deux étoiles. Les personnages placés sur les côtés sont difficilement reconnaissables ; on devine l'un d'eux qui, de ses mains enveloppées, tient un agneau, et de l'autre côté on distingue une figure qui élève une coupe. Selon Gudiol¹ ces personnages pourraient être Abel et Melchisédech. Au-dessous se trouvaient, selon toute vraisemblance, des apôtres, dont on voit encore les pieds, et un rideau décoré de précieux motifs terminait le tout.

La peinture de ces murs est très variée et offre, outre l'intérêt artistique, un grand intérêt iconographique. Le Jugement dernier est représenté au centre. Le juge suprême a malheureusement disparu ; d'après ce qu'il en reste on peut conclure qu'il était entouré d'une *mandorle* et que deux anges volaient à ses côtés ; à sa gauche on distingue avec netteté un pied et un pan de vêtement. De part et d'autre se trouvent trois figures. A la droite du Christ, un personnage nimbé porte la croix sur l'épaule, une croix que son voisin, qui tient un livre, désigne de l'index ; on pense ici à saint Jean-Baptiste. Un ange semble les conduire tous deux. De l'autre côté, entre deux anges qui élèvent le livre de la main droite, se tient un personnage, nu-pied, que Gudiol a identifié avec la Vierge Marie. Au-dessous du premier groupe se tient l'archange saint Michel, désigné par son nom. Il tient de la main gauche la



FIG. 7. — L'AGNEAU MYSTIQUE
Abside de Santa Maria de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueología.)

1. J'ai dit de cette coupe dans mon livre sur la peinture du Moyen-Age en Espagne (Berlin 1925) qu'elle était la coupe du Saint Graal. Mosen José Gudiol l'identifie dans son œuvre remarquable : *Pintura mig-éval catalana barbara*, Barcelone 1928, comme étant la coupe de laquelle les prières des apôtres s'élèvent semblables à des rayons.

balance dans laquelle seront pesées les âmes ; sous cette balance on aperçoit deux étoiles. Une silhouette féminine se tient à ses côtés. Il faut admettre qu'il s'agit ici de la Sainte Vierge et que le personnage aux pieds nus, conduit par l'ange, est le jeune saint Jean. Une niche de maçonnerie rencontre la compo-



FIG. 8. — L'AGNEAU MYSTIQUE
San Clément de Tahull.

(Barcelone, Museo de arte y arqueología.)

sition dans son milieu ; deux figures la survolent : l'une se dirige vers la balance de saint Michel et l'autre s'en éloigne. De l'autre côté, trois personnages nus se tiennent au milieu des flammes du Purgatoire sans doute. Deux autres personnages ont une attitude joyeuse, deux autres se détournent pleins de tristesse, comme sous le poids du jugement. Dans la niche on distingue un personnage qui, de ses mains élevées vers le ciel, tient une coupe et un calice, symboles sans doute du pain et du vin.

Au Jugement dernier succède le Paradis. Les Saints s'y trouvent solennellement alignés. Parmi eux on voit l'évangéliste Marc, un séraphin à trois paires d'ailes, l'évangéliste Jean et l'archange Gabriel dont le nom peut encore se lire.

Les évangélistes sont, selon une coutume très fréquente en Espagne, représentés sous l'aspect d'êtres humains à têtes d'animaux : ils ont des ailes au dos, et tiennent le livre sacré de la main gauche recouverte de leur manteau. Une frise ornementale puis un labyrinthe forment séparation entre ces personnages et une partie presque entièrement détruite, où, si l'on en juge d'après les vestiges d'une tête, de pieds et de vêtements, se trouvaient représentés les bienheureux. Cette fresque est soulignée par une admirable frise d'animaux, semblable à celle qui se trouve dans l'abside ; sous cette frise nous trouvons le même tissu précieusement orné et drapé en plis réguliers.

De l'autre côté du Jugement dernier, les fragments de l'Enfer sont en assez bon état de conservation. On distingue quelques démons de couleur sombre, aux pieds crochus, aux grosses têtes, aux bras en forme de serpent, qui s'emparent

des corps nus des damnés. Parmi eux apparaissent des monstres, des serpents, des créatures fantastiques qui enlèvent les hommes, les avalent, les mordent (à droite on voit des jambes sortir d'une gueule).

Le côté de l'Épître, dans lequel s'ouvre une porte, est orné d'une triple frise de personnages. En bas pend un rideau, dépourvu, celui-ci, des précieux



FIG 9. — LE JUGEMENT DERNIER de Santa Maria de Tahull.

(Barcelone, *Museo de arte y arqueologia*.)

médailles renfermant des animaux. Dans la rangée centrale nous voyons tout d'abord Hérode assis, la couronne en tête, puis les trois rois Mages qui se détournent de celui-ci et se dirigent vers la Sainte Vierge portant des coupes contenant leurs présents. Chacun des personnages, placé sous un cintre, est séparé du suivant par des colonnes. La Vierge, est assise à part, dans une *mandorle*. Elle tient sur son genou droit l'Enfant divin. Un ange qui descend du ciel lui

offre un lys. De l'autre côté de la Vierge, et toujours sous une arcade, se succèdent deux personnages dont la signification n'est pas bien précise. Le premier est un vieillard qui appuie avec tristesse sa tête sur sa main droite, ce qui rappelle les figurations de saint Joseph, mais l'homme qui se tient près de lui et qui lui tend un stylet et des tablettes permet de supposer qu'il s'agit de Zacharie.

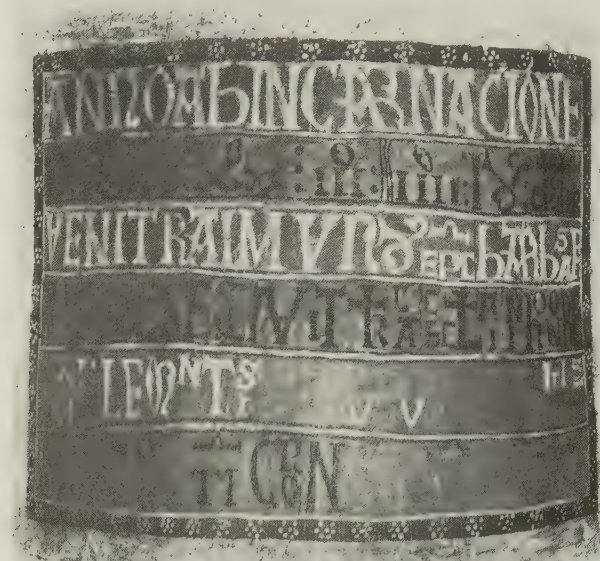


FIG. 10. — INSCRIPTION SUR UNE COLONNE
de San Clément de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueologia.)

De l'autre côté de la porte, un prêtre, Zacharie sans doute, se tient devant un autel vers lequel vole un ange porteur d'un message ; on pourrait donc voir ici l'annonce de la naissance de saint Jean-Baptiste. Un autre personnage n'a pu être identifié. La voussure supérieure de la porte est bordée d'une frise décorative géométrique : des serpents en vrille ornent les côtés. La partie supérieure de la frise comprend une série de personnages dont aucun n'a pu être identifié à cause du mauvais état de conservation de cet ensemble. On y voit d'abord deux personnages debout, l'un d'eux montrant le ciel du doigt — puis une barque dans laquelle se devinent deux

figures humaines, un animal de grande taille contre lequel un homme semble lutter, deux personnages dont l'un touche de la main le manteau de l'autre (Gudiol voyait ici l'enlèvement d'Elie au ciel) — puis une figure isolée et deux anges armés de grands boucliers et de lances.¹

Un autre fragment provenant de cette église nous présente deux phases du combat de David et de Goliath. David lançant une pierre contre le géant muni d'une cuirasse, d'un glaive et d'éperons ; puis David s'appêtant à trancher la tête du mort, tandis qu'un oiseau attend le moment de se repaître de sa chair. Au-dessous, la tête d'un ange demeure le seul vestige d'autres peintures. Au-dessus du combat de David et de Goliath qu'entoure un ruban en zigzag, parsemé de

1. Cf. Wilhem Neuss : *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*, Leipzig, Bonn 1922.

cercles, se détache un épisode de chasse avec un chien poursuivant un cerf. On reconnaît encore, parmi des globes et des étoiles, deux oiseaux. Une autre peinture reproduit, sous des étoiles, deux paons désignés par le mot : *Pavo*, qui se penchent pour boire vers un grand calice. Un galon décoratif les surmonte. Les colonnes qui surmontent les nefs étaient peintes ; une colonne, dont la décoration



FIG. II. — FRESQUES DU CÔTÉ DE L'ÉPITRE provenant de Santa Maria de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueología.)

de raies obliques et colorées qui tournent en vrille autour du fût, a été conservée, en est la preuve. Au sommet d'une voûte on voit encore l'Agneau de Dieu, sans auréole cette fois, mais tenant la croix dans le pied droit, environné des prophètes (on peut lire les noms d'Isaïe et de Jérémie) nimbés, vêtus de tuniques et de manteaux et chaussés. On distingue ici la main de plusieurs peintres. Au plus grand d'entre eux reviennent les peintures de l'abside, et cette composition méditée, où il s'est efforcé d'atteindre à une ordonnance symétrique ; l'étoile des rois Mages apparaît à la droite et à la gauche de la Vierge. Il ne manque ici que la solide ordonnance de San Clément. Tous les apôtres

font ici le même geste au lieu de ces mouvements équilibrés des saints personnages de San Clément. Le dessin est d'une ligne sévère. On sent ici une ten-

dance malgré tout plus réaliste : aucun visage n'est absolument symétrique. Le coloris est ce qui se rapproche le plus de San Clément, ce sont les mêmes tons, lumineux et purs, la même sensibilité, la même variété de couleurs dégradées.

On pourrait attribuer les scènes du Jugement dernier et de l'Enfer, ainsi que la plupart des autres peintures, à la même main, ou tout au moins au même groupe d'artistes, qui peignit l'ange de l'abside secondaire de San Clément. La composition est conforme à des modèles donnés, le dessin est maladroit il emploie mal les formules transmises, mais partout on sent l'effort fait pour atteindre à l'expression du mouvement. Le coloris est sombre et lourd, la tonalité des noirs, des bruns, des jaunes et des rouges est terne. Nous serions tentés de croire, en présence des figures allongées de prophètes, sur l'un des cintres, que nous avons affaire à une nouvelle main, tant cette admirable adaptation est peu en rapport avec l'œuvre du deuxième peintre.



FIG. 12. — DAVID ET GOLIATH
Santa Maria de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueologia.)



On ne peut douter qu'il faille relier ces peintures aux œuvres byzantines et

surtout à celles qui provenaient d'Italie. La générosité des moines, les nombreuses fondations bénédictines, les rapports existant entre cet art et d'autres formes d'art, rendent la filiation évidente. Il s'agit seulement de savoir quelle modification lui firent subir les intermédiaires et le rôle joué par l'art indigène. Les fresques de Tahull nous donnent des points de repère. La conception ornementale de l'abside de San Clément, l'adaptation des

personnages à l'ensemble décoratif se retrouvent dans les miniatures catalanes, bien qu'en général ce pays ait été plus souvent soumis aux influences du Nord qu'à celles du Sud. Nous aurions alors ici l'un des plus admirables exemples du renouveau de vitalité engendré par les formes arabes unies à l'art chrétien. La prédominance de ces influences est prouvée par les fresques de Santa Maria, non pas dans leur conception générale, mais bien dans leurs détails : l'utilisation des caractères coufiques sous forme de motifs ornementaux, les délicieuses frises d'animaux imitant de précieux tissus orientaux. Il est facile de trouver dans le trésor ornemental *mozarabe* de nombreux exemples de motifs semblables à celui des deux paons opposés, ou à la scène de chasse. Il faut joindre à cette influence des Maures en Catalogne, qui fut prépondérante jusqu'aux plus lointaines frontières espagnoles et au delà, celle d'autres arts anciens. Il existe plus d'un rapport entre les miniatures et les grandes fresques, et l'art si florissant de l'illustration des Bibles a certainement exercé son influence sur maint tableau. Ces rapports apparaissent, il est vrai, plus nettement encore dans d'autres fresques espagnoles, mais se manifestent ici aussi, entre l'étonnante représentation de l'agneau aux sept yeux de San Clément et certaines représentations qui se trouvent dans la Bible de Saint Pere de Rodas, où l'on rencontre aussi, plusieurs fois, la *mandorle* à la double courbe qui entoure la Vierge dans la peinture du côté de l'Épître à Santa Maria. C'est le grand intérêt de ces monuments anciens de ne pas être seulement des œuvres d'art (les fresques de Tahull sont pourtant des œuvres d'art extraordinaires) mais de nous permettre de découvrir les sources auxquelles puisa l'art d'un pays, de mettre au jour ce développement artistique qui consiste à prendre et à donner perpétuellement.

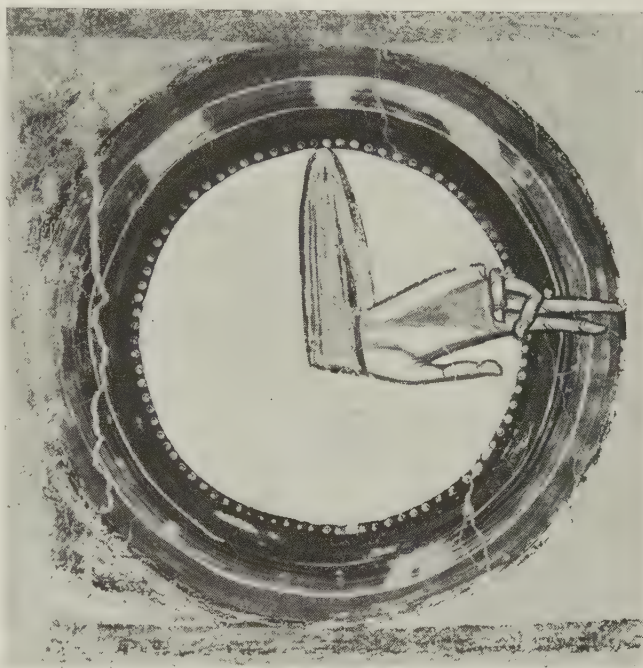


FIG. 13. — LA MAIN DE DIEU
San Clément de Tahull.
(Barcelone, Museo de arte y arqueología.)



CONNAISSONS-NOUS BOTTICELLI ?

LES œuvres de Botticelli ont attiré le public spécialement sensible aux émotions esthétiques, mais elles l'ont attiré d'autant plus qu'elles l'ont intrigué. Ce sont en effet les seules, parmi celles de tous les artistes de son époque, où le courant profond de sentiment paraît affleurer : l'air penché des madones de Botticelli, la couleur indécise des yeux de ses personnages et surtout la ligne ondulante et agitée de ses figures — cette ligne émotive qui prête à tant d'interprétations — ont excité l'imagination de nos contemporains et servi de thèmes à des divagations, favorisées d'un côté par la rareté des documents précis concernant Botticelli, de l'autre par certains éléments de la légende créée par Vasari au xvi^e siècle.

Tous ses biographes ont brodé des variations, qui diffèrent selon les tempéraments et les nationalités, mais où l'on retrouve toujours des bribes du thème fondamental : la vie écrite par Vasari. Or, pour qui connaît Vasari et a étudié ses méthodes de documentation et le caractère de ses biographies, il est évident que son récit est un conte à tendance moralisatrice¹, ayant pour but de montrer où mène le manque d'ordre, de prévoyance, d'esprit d'économie. Botticelli est pour Vasari l'exemple de l'homme irréfléchi, insouciant, vivant au jour le jour — *alla filosofica*, comme il dit à propos d'autres peintres (ce qui est à peu près l'équivalent de « en bohème ») — dépensant sans compter ce qu'il vient de gagner, se laissant aller par sentiment à se compromettre socialement avec des prêcheurs d'utopies et (voici la sanction morale) finissant dans la misère une vie si mal vécue. Et Vasari sous-entend, mais de telle façon que cela transparaît à chaque ligne, que lui, Vasari, a su se conduire comme il faut se conduire en ce monde pour réussir, en mettant de l'ordre dans ses affaires, en veillant avec vigilance à ses intérêts économiques, en flattant les puissants et en ne s'aven-

1. W. Kallab, dans ses *Vasaristudien* (Vienne, 1908, p. 281 et suiv.) met bien en relief le caractère moralisateur des biographies de Vasari : le récit de la vie dérive de la morale et non la morale du récit.

turant dans aucune voie compromettante, moyennant quoi l'on devient riche et honoré¹.

Cette légende se fonde-t-elle sur autre chose que sur des potins d'atelier et sur le fait — réel, celui-là — que Botticelli avait été partisan de Savonarole? Il



Phot. Anderson.

FIG. 1. — Botticelli, L'ADORATION DES MAGES.
(Galerie des Offices.)

est bien difficile de l'affirmer : Vasari mentait avec un sans-gêne et une naïveté incroyables ; n'a-t-il pas écrit dans sa description des fresques du Palais Vieux à Florence, en citant Botticelli : « je lui ai entendu dire que... », oubliant qu'il était né après la mort de Botticelli² ! Vasari avait encore connu des contemporains de

1. Cf. l'apologie de Vasari par lui-même dans la vie d'Aristotile da San Gallo, tome VI, p. 451, de l'édition G. Milanesi.

2. Botticelli est mort en 1510, Vasari est né en 1511.

Botticelli et avait pu recueillir des renseignements directs sur lui, par exemple de la bouche de Ridolfo Ghirlandajo (né en 1484), l'un des artistes qu'il avait consultés pour la compilation de ses « Vies ». Il se peut que Botticelli ait aimé la plaisanterie et que quelques-unes des facéties qu'on lui prête soient authentiques. Il se peut même qu'il soit devenu impotent sur ses vieux jours. Mais la dramatisation des faits, les rapports établis entre eux, leur interprétation psychologique, tout cela appartient exclusivement à Vasari et dérive à l'évidence d'un dessein préconçu : il a construit sa fable en vue de la conclusion morale qu'il en voulait tirer.

Y a-t-il moyen de substituer au roman de Botticelli l'histoire de Botticelli ? à la biographie fantaisiste une image adéquate de la vie et de la personnalité de l'artiste ? Une étude sérieuse et documentée de l'homme et du milieu peut seule nous rapprocher de ce but. Pour l'entreprendre il fallait d'abord rechercher, dans ce qui survit de son époque, tous les témoignages directs et indirects de son activité, tant comme homme que comme artiste : un dépouillement des archives s'imposait. C'est à quoi, indépendamment l'un de l'autre, nous nous appliquâmes, Herbert P. Horne et moi, en continuant le travail commencé par les éditeurs modernes de Vasari et particulièrement par Gaetano Milanesi. L'ensemble des recherches de l'érudit anglais est réuni dans son livre sur Botticelli, publié à Londres en 1908, qui est incontestablement le meilleur ouvrage synthétique écrit sur ce maître.

Malgré nos efforts simultanés pendant plusieurs années de recherches actives, notre moisson ne fut pas, en apparence, très abondante. Et cependant que de lumière jetée, souvent indirectement, sur la vie de Botticelli et de son entourage ! Mais il fallait savoir interpréter les documents : H. Horne ne put utiliser tous ceux que j'avais découverts, son ouvrage étant déjà en partie imprimé quand je les publiai, et les auteurs des biographies plus récentes ne surent en tirer profit.

Ce fut le cas des documents concernant une œuvre de première importance, l'*Adoration des Mages* du Musée des Offices. Herbert Horne avait découvert la provenance de ce tableau fameux où sont figurés les Médicis et leurs clients¹ : je parvins à identifier la personnalité du donateur, Guaspare di Zanobi del Lama, et à réunir des documents très curieux sur ce singulier personnage. Quand je publiai les premiers de ces documents², je n'étais pas encore parvenu à découvrir sa profession, qu'il semblait cacher soigneusement, comme il dissimulait sa fortune dans ses déclarations cadastrales. Je trouvai par hasard plus tard ce rensei-

1. *The Story of a famous Botticelli*, dans *Monthly Review*, 1902.

2. Dans la *Miscellanea d'Arte*, 1903, p. 91 à 96.

gnement et le mentionnai incidemment dans un article sur « L'influence flamande chez Ghirlandajo »¹ : Guaspere di Zanobi del Lama était courtier dans la corporation des changeurs.

Ce détail a passé inaperçu et aucun des biographes les plus récents de Botticelli ne paraît en avoir eu connaissance : il donne pourtant la clef des



Phot. Anderson.

FIG. 2. — Botticelli, L'ADORATION DES MAGES (détail, partie gauche).

relations du donateur avec la famille des Médicis : fallait-il que cette famille eût procuré des avantages inappréciables au donateur, pour qu'il eût songé à faire du tableau destiné à l'autel qu'il possédait à Santa Maria Novella, un véritable hommage aux Médicis !

Il était tout naturel que des courtiers en banque fussent en rapport avec les Médicis, mais certains de ces courtiers paraissent avoir été intimement liés à leur

1. *Revue de l'Art ancien et moderne*, janvier 1911.

sort : tel Antonio di Vieri, dit « il Farganaccio », qui contribua à la délivrance de Côme le Vieux¹.

De quelle nature étaient les rapports particuliers de Guaspare di Zanobi del Lama avec les Médicis ? C'est un mystère que les archives médicéennes pourraient éclaircir peut-être. Nous savons seulement que ces courtiers étaient, du moins au xv^e siècle, des personnages louches, bons à tout faire et se livrant à des trafics équivoques. Dans la seconde moitié de ce siècle, on soumit les courtiers, qui étaient en même temps des employés de la corporation chargés d'en faire respecter les règlements, au contrôle de la Mercanzia (tribunal de commerce) : cette décision était motivée notamment par le fait qu'ils tiraient l'argent de la poche des jeunes gens et pouvaient les ruiner et les corrompre complètement, car qui leur avait emprunté cent livres leur en devait bientôt des milliers².

Le tableau qui nous occupe est parmi les plus intéressants du xv^e siècle, non seulement au point de vue artistique, mais aussi au point de vue des mœurs et des conceptions de l'époque. Jamais encore (car cette peinture est sensiblement antérieure aux fresques célèbres du Ghirlandajo) les profanes n'avaient envahi de façon aussi ostentatoire la scène où se jouait le Mystère religieux, jamais ils n'avaient relégué à tel point les personnages sacrés à l'arrière-plan : saint Joseph et la Vierge avec l'Enfant, figurés en petites dimensions dans le fond de la Crèche, sont les seuls personnages qui n'apparaissent pas sous l'aspect de contemporains ; contrairement à l'usage, les Rois Mages sont des portraits de la famille des Médicis. Benozzo Gozzoli avait déjà osé une flatterie de ce genre en représentant Laurent de Médicis en jeune Roi Mage : mais Laurent était alors enfant et c'était sur les murs de la chapelle du palais familial. L'hommage avait une autre portée à Santa Maria Novella : Melchior, c'était Côme l'Ancien, dont Botticelli avait eu soin d'ennoblir le profil de vieux marchand rusé ; Balthasar et Gaspard, c'étaient ses fils Piero et Giovanni. Derrière les trois ancêtres costumés en Rois Mages, les deux descendants qui avaient le rôle prépondérant dans l'Etat apparaissaient parmi les personnages de la suite, mais si bien en évidence que leur importance sautait aux yeux : le « beau Julien », à droite, debout, vu de profil, baissant la tête d'un air mélancolique et se laissant prendre la main par un jeune courtisan, dont le geste d'adoration paraît s'adresser plutôt à lui qu'à la Vierge ; Laurent, l'air fier et un peu dédaigneux, appuyé des deux mains sur son épée. Le donateur, comme il seyait à son rang social et à sa situation d'humble client des Médicis, ne s'était

1. Voir dans Vasari la vie d'Andrea del Castagno, t. II, p. 677.

2. Cf. A. Doren, *Studien aus der florentiner Wirtschaftsgeschichte*, II, p. 605.

pas mis en évidence : il se tenait modestement dans une rangée de comparses, mais il s'était fait peindre de face, afin d'éviter toute confusion ; une image était un double de soi-même : il fallait qu'elle fût exacte pour être efficace à servir d'intermédiaire entre l'individu et les puissances supérieures. Le but de Guaspare di Zanobi del Lama n'était pas seulement de flatter ses protecteurs terrestres,



Phot. Anderson.

FIG. 3. — Botticelli, L'ADORATION DES MAGES (détail, partie droite).

c'était aussi de se concilier ses protecteurs célestes. Son prénom avait déterminé le choix du sujet : Gaspard est l'un des Rois Mages. On sait quel fétichisme s'attachait au nom, surtout en ces temps où la croyance à l'astrologie était générale¹.

Ainsi ce tableau révèle chez son donateur ce mélange d'esprit pratique, de dévotion et de superstition, si caractérisé dans la bourgeoisie commerçante de

1. De tous les récits des évangiles, la légende des rois guidés par une étoile est celui qui a le rapport le plus direct avec l'astrologie. Cf. Fr. Boll, *Sternglaube und Sterndeutung*, 3^e édition, p. 31.

Florence, ce compromis, entre l'esprit mercantile, la religion et les pratiques superstitieuses, que l'on serait tenté de qualifier d'hypocrite, et que l'on rencontre si fréquemment encore aujourd'hui sous des formes qui ne diffèrent qu'en appa-

rence de celles d'autrefois.

L'étude de cette œuvre ne jette qu'un faible jour oblique sur les rapports entre Botticelli et les Médicis, l'une des questions capitales de sa biographie tant au point de vue social qu'au point de vue esthétique.

Botticelli a été l'un des artistes les plus employés par les Médicis et par leur cercle. Les Médicis l'avaient remarqué dès 1470, alors qu'il n'avait encore que vingt-cinq ou vingt-six ans : ainsi que le révèlent les documents que j'ai publiés sur la « Fortezza »¹, c'est par l'intervention directe d'un de leurs hommes à tout faire, Tommaso Soderini, que cette figure avait été distraite d'un ensemble déjà alloué à d'autres. Ces « autres » n'étaient rien moins que la firme Pollaiuoli, particulièrement favorisée, ainsi que Verrocchio, par les Médicis.



Phot. Anderson.

FIG. 4. — Botticelli, LA NATIVITÉ.
(National Gallery.)

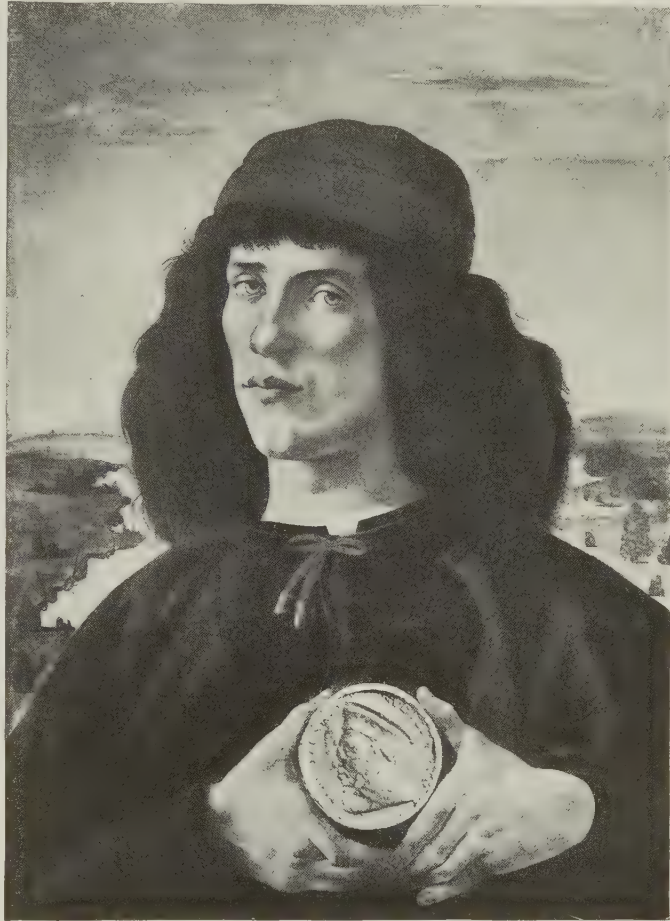
Ce fut Botticelli surtout que les humanistes-poètes du cercle des Médicis choisirent comme interprète de leurs fantaisies mythologiques. Certaines des compositions les plus célèbres de Botticelli, le Printemps, la Naissance de Vénus, Mars et Vénus, etc., sont l'expression plastique de ces fantaisies et participent de leur caractère ambigu, qui tient à la fois du Moyen Age et de la

1. *Miscellanea d'Arte*, mars 1903.

Renaissance, des romans de chevalerie et de la mythologie gréco-romaine, du christianisme et du paganisme.

Depuis le travail fondamental de Warburg¹, l'étude de ces allégories, où la collaboration de l'humaniste et du peintre est incontestable, n'a guère

été poussée plus loin : il eût pourtant été nécessaire de déterminer la nature exacte et les limites de cette collaboration. Au lieu de cela, on s'évertua à broder des variations sans fin sur le thème des amours du « beau » Julien de Médicis et de Simonetta Vespucci. On voulut découvrir partout dans l'œuvre de Botticelli des portraits de cette dame, dont la beauté et la mort précoce servirent de sujet à tant de rimailleurs florentins : Simonetta, les portraits idéaux des musées de Francfort et de Berlin et de la collection Cook à Richmond, Simonetta, la Vénus du Printemps et celle de la Naissance de Vénus, Simonetta, la Vénus avec Mars. Et ce ne sont pas des préraphaélites anglais ou des miss désœuvrées qui se sont livrés à ce singulier jeu : ce sont



Phot. Anderson.

FIG. 5. — Botticelli, UN INCONNU.
(Galerie des Offices.)

de graves docteurs et professeurs, comme W. von Bode et August Schmarsow opérant, selon l'expression de celui-ci, « sur le terrain de la méthode philologico-historique de notre science de l'art »².

C'est en vain que H. Horne avait réagi énergiquement contre cette tendance et avec raison. Il est certain qu'il n'existe pas un seul portrait authentique de la

1. *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling*, Hambourg et Leipzig, 1893.

2. Voir les deux monographies de Bode sur Botticelli : l'une publiée au *Propyläen-Verlag* (Berlin, 1921), l'autre dans la collection des *Klassiker der Kunst* et celle de Schmarsow (Dresde, 1923).

Simonetta : en admettant même que l'inscription sur le portrait du musée de Chantilly, peint par Piero di Cosimo, soit de l'époque, on ne peut oublier que ce peintre n'avait que quatorze ans quand Simonetta mourut et que ce portrait, peint longtemps après sa mort, n'a aucun caractère spécifique, mais répond simplement au type féminin familial à l'artiste, tel qu'on le retrouve dans ses

personnages idéaux, vierges chrétiennes ou déesses païennes.

De même, les soi-disant Simonetta de Botticelli présentent son type féminin préféré et l'on pourrait à aussi juste titre reconnaître Simonetta dans n'importe quelle vierge peinte par lui à cette époque, que dans les Vénus des tableaux que j'ai rappelés.



Phot. Anderson.

FIG. 6. — Botticelli, UN JEUNE HOMME.
(National Gallery.)

Une autre question capitale dans la vie de Botticelli est celle de ses rapports avec Savonarole et le mouvement que le prédicateur suscita à Florence, et du retentissement de ce mouvement sur son art.

Vasari raconte dans la seconde édition de ses vies d'artistes que Botticelli fut à tel point partisan de Savonarole, qu'il en abandonna la peinture et, n'ayant pas de revenus,

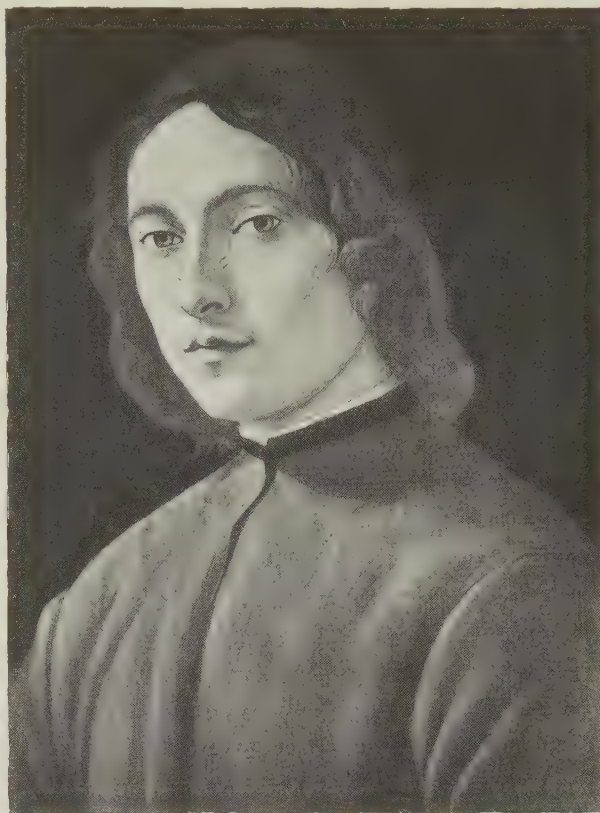
tomba dans une très grande misère : « Car, en acharné zélateur de ce parti, faisant, comme l'on disait alors, le « pleurnicheur », il se détourna du travail et finalement se trouva vieux et pauvre. » Et à la fin de sa biographie¹ Vasari nous le dépeint marchant sur des béquilles et mourant infirme et décrépit à l'âge de soixante-dix-huit ans. Tout ce récit sent le conte inventé pour les besoins de la moralité que l'auteur voulait tirer de cette vie, et il aurait dû éveiller la méfiance chez tous ceux qui avaient la moindre notion d'histoire florentine.

1. On trouve déjà en substance les mêmes choses dans l'édition de 1550 des *Vite* ; dans la deuxième édition, Vasari a fait quelques corrections formelles qu'il serait intéressant d'analyser.

Il y a aujourd'hui belle lurette qu'on a prouvé, documents en main, que Botticelli n'était pas mort à soixante-dix-huit ans, mais à soixante-six au plus, et qu'il n'était pas si misérable puisqu'il avait acheté en 1494, avec son frère Simone, une propriété aux portes de Florence — ce qui n'a pas empêché la plupart des biographes modernes d'être suggestionnés par le récit de Vasari, au point de ne pouvoir se figurer Botticelli à la fin de sa vie que sous l'aspect d'un pauvre béquillard.

Il y a un certain fonds de vérité dans le récit de Vasari, en ce sens que Botticelli a été certainement un admirateur de Savonarole et qu'il a fortement ressenti l'iniquité des faux procès grâce auxquels on a pu condamner et exécuter le prédicateur. Nous en avons la preuve, et dans des œuvres bien connues du maître, telles que la *Nativité* de la National Gallery et le *Christ en croix* de l'ancienne collection Aynard, et dans certains passages de la chronique de son frère Simone¹.

Mais cette chronique même et d'autres documents contemporains nous font voir que Botticelli n'adhérait pas étroitement à la « secte » du dominicain et qu'il n'était pas un « piagnone » ardent et crédule comme son frère. Il était resté lié avec son protecteur Lorenzo di Pierfrancesco, de la branche cadette des Médicis qui, tout en se désolidarisant de la branche aînée et en prenant le nom de Popolani pour éviter la haine populaire dont la famille des Médicis était l'objet, demeurait hostile à Savonarole. En 1497 Botticelli ne signa point la pétition adressée au pape par plus de trois cents citoyens florentins pour demander la levée de l'excommunication qui avait frappé Savonarole, alors que le nom de



Phot. Gesellschaft, Berlin.

FIG. 7. — Botticelli, UN JEUNE HOMME.
(Berlin.)

1. Voir les fragments retrouvés de cette chronique dans Villari et Casanova, *Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola*, Florence, 1898.

son frère Simone figure parmi les signataires¹. Doffo Spini, le chef des « compagnacci », c'est-à-dire des adversaires les plus féroces de Savonarole, ne cessa de fréquenter l'atelier de Botticelli, où se réunissaient volontiers les désœuvrés, et il était encore en relation avec le peintre après la mort du prédicateur, car c'est une conversation familière qui eut lieu entre eux le 2 novembre 1499 que le frère de Botticelli a notée dans sa chronique, d'après ce que le peintre lui-même lui en avait répété.

Botticelli passait pourtant pour savonarolien aux yeux du public et, après la mort de Savonarole, il subit le contre-coup de la persécution qui atteignit ses partisans les plus connus. Le peintre de madones, dont l'atelier avait travaillé activement sous le régime savonarolien à ravitailler en images de sainteté le monde des dévôts, vit sa clientèle se raréfier et fut même en butte à des vexations. Lui qui avait exercé son métier pendant plus de trente ans sans remplir ses obligations vis-à-vis de la corporation, dont les règlements, comme ceux de toutes les corporations, étaient de moins en moins strictement appliqués, fut contraint à payer sa taxe d'immatriculation (15 novembre 1499)². Trois ans plus tard (16 novembre 1502) il se voit accusé de « sodomie » (pédérastie) devant la magistrature qui était appelée à juger des délits contre les bonnes mœurs³. Il n'y a pas lieu de prendre cette accusation au sérieux : se traiter mutuellement de sodomites était alors chose aussi courante entre adversaires⁴ que l'est actuellement, pour des journalistes et des hommes politiques, de se lancer à la tête les épithètes de traîtres et de vendus. Mais ce document inédit nous fait connaître que Botticelli travaillait encore à la fin de 1502 et qu'il employait même au moins un aide. Par une lettre de la même époque⁵ nous savons d'autre part qu'il n'était pas aussi occupé que Filippino Lippi et Le Pérugin.

1. Voir la liste dans la publication citée dans la note précédente, p. 514. Sur la manière dont on recueillait les signatures. Cf. l'interrogatoire de Fra Ruberto Ubaldini, publié dans les documents de l'ouvrage de P. Villari sur Savonarole.

2. Archives de l'État à Florence. Arti : 6, *Medici e Speziali*, cod. 10, f° 38. Document publié par K. Frey, *La Loggia de' Lanzi*.

3. *Ibidem*. *Uffiziali di notte e monasteri*. Cl. IV, n° 11. Ce registre ne contient malheureusement que l'indication sommaire des dénonciations secrètes. On y lit que Botticelli avait été dénoncé déjà le 13 octobre 1490, c'est-à-dire du temps de Laurent de Médicis, comme agissant contrairement aux ordonnances sur les bonnes mœurs ; la formule très vague : « Sander Botticelli fecit contra ordinamenta », ne nous permet pas d'affirmer que c'était d'une accusation de pédérastie qu'il s'agissait dès lors. Je prépare sur les archives de cette magistrature, où G. Milanese a glané beaucoup de renseignements (tout en omettant souvent de citer la source), une étude accompagnée de nombreux extraits.

4. Par exemple, la chronique du frère de Botticelli est pleine d'accusations de ce genre contre les ennemis de Savonarole.

5. Lettre de Francesco Malatesta à Isabelle d'Este, du 23 septembre 1502. (*Notizie e Documenti inediti intorno a Pietro Vannucci*, publiés par W. Braghirolli dans le *Giornale d'Erudizione artistica*, 1873.)

La plupart des biographes de Botticelli le représentent aussi sacrifiant ses études de nu et ses dessins de caractère païen et les livrant au bûcher des « vanités » que Savonarole fit dresser deux fois, le dernier jour du carnaval, en 1497 et en 1498, pour détruire les choses « déshonnêtes » et « lascives » qui, selon lui, empêchaient les Florentins de vivre chrétiennement. C'est là une façon toute arbitraire d'écrire l'histoire ; elle est sans fondement et aucun document, aucune tradition ne l'appuie.

Vasari raconte simplement que Fra Bartolommeo (qui n'était pas encore moine à ce moment) porta au bûcher des « vanités » toutes ses études de nu, et que Lorenzo di Credi et beaucoup d'autres artistes, qui avaient le renom d'être des « pleurnicheurs », l'imitèrent. C'est de ce texte de Vasari, qui ne nomme pas Botticelli dans ce passage, mais l'a rangé en un autre endroit de ses « Vies » parmi les « pleurnicheurs », que les auteurs modernes ont induit que Botticelli devait être du nombre de ceux qui avaient sacrifié leurs études de nu : c'est une simple supposition.

Herbert Horne avait déjà vivement combattu les récits légendaires touchant la fin de la carrière de Botticelli et dérivant du texte plus ou moins fantaisiste de Vasari. Il admettait cependant que Botticelli, s'il n'avait pas appartenu au parti savonarolien tant que son protecteur Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici était resté à Florence, c'est-à-dire jusqu'à l'été de 1497, était devenu un ardent « piagnone » après la mort de Savonarole. Dans son récent ouvrage sur Botticelli¹, Adolfo Venturi révoque complètement en doute le récit de Vasari et se demande même si les deux œuvres que l'on met généralement en rapport avec les idées savonaroliennes, la *Nativité* de la National Gallery et le *Christ en croix* de l'ancienne collection Aynard, ne peuvent pas s'interpréter simplement en fonction des idées religieuses familières à cette époque. La question des rapports spirituels de Botticelli et de son art avec Savonarole reste donc pendante : elle ne peut être résolue que par une étude approfondie, à la fois psychologique et esthétique.

Si les problèmes psychologiques et sociaux concernant la personnalité de Botticelli ne sont pas résolus, les problèmes artistiques que soulève son œuvre ne le sont pas davantage. Et cela est d'autant plus étonnant que les très rares mentions le concernant, qui proviennent de ses contemporains, auraient dû orienter les recherches dans une direction précise.

La note anonyme² que P. Müller-Walde a découverte dans les archives de

1. Traduction française publiée à Paris aux éditions Crès, en 1926.

2. *Beiträge zur Kenntniss des Leonardo da Vinci*, dans l'Annuaire des Musées de Berlin, 1897, p. 165.

Milan et qui contient les appréciations d'un connaisseur de l'époque sur quelques-uns des peintres contemporains, mentionne Botticelli en ces termes : « Sandro di Botticelli, peintre très excellent de tableaux et de fresques : ses œuvres ont un air viril, sont faites selon les meilleures règles¹ et ont des proportions parfaites ».

D'autre part, deux passages des écrits de Léonard se rapportent à Botticelli et sont comme des échos des conversations des deux artistes. Dans l'un Léonard raconte que Botticelli avait coutume de dire que l'étude du paysage était chose vaine, parce qu'il suffisait de jeter une éponge imbibée de couleur sur un mur pour que le spectateur vît dans la tache qu'elle laissait un beau paysage. L'autre² fait allusion à une discussion concernant la perspective³. Les trois textes appellent l'attention sur l'importance des problèmes de la composition chez Botticelli, et particulièrement de ceux qui regardent la proportion des parties et la perspective.

Or, il est exceptionnel que les critiques modernes aient abordé sérieusement ces problèmes en étudiant l'œuvre de Botticelli. Un fait entre tous montrera à quel point cette étude fondamentale de la composition chez Botticelli a été négligée : le professeur Ernest Steinmann, qui est l'auteur d'un énorme ouvrage sur la chapelle Sixtine⁴, a laissé complètement de côté le problème esthétique, qui s'impose d'autant plus impérieusement en ce cas, qu'il s'agit de l'œuvre collective de peintres chargés de la décoration d'un même ensemble et que ces peintres ont conçu cette décoration de telle sorte que l'effet général en est parfaitement harmonieux, bien que chacun des artistes ait gardé sa personnalité et son mode d'expression propre. On ne pouvait trouver d'occasion plus favorable d'étudier la tradition commune de l'école et de dégager l'effort personnel de chaque artiste. Au lieu de cela, le professeur Steinmann s'est ingénié à découvrir dans les fresques de la Sixtine des allusions aux événements contemporains ; il a échafaudé des interprétations historiques extrêmement compliquées, qui croulent dès qu'on examine attentivement les documents du temps et particulièrement un document que M. Steinmann connaissait, mais dont il avait négligé de vérifier le texte. C'est ce que j'ai établi dans un article publié dès 1905⁵ et aucun des

1. *Cum optima ragione*, dit le texte ; cette expression, qui pourrait se traduire aussi par les mots « très bien construite », implique, comme la suivante, l'idée de justes proportions, si chère à la Renaissance.

2. *Codex atlanticus*, 420 ; signalé par Solmi, *Leonardo*, p. 11.

3. Berenson a dit avec raison, à plusieurs reprises (notamment dans le catalogue de la collection Johnson), que la question des rapports entre Léonard et Botticelli n'avait pas été approfondie.

4. *Die Sixtinische Kapelle*, Munich, 1901.

5. *Botticelli à Rome*, dans la *Rivista d'Arte*, III, 112.

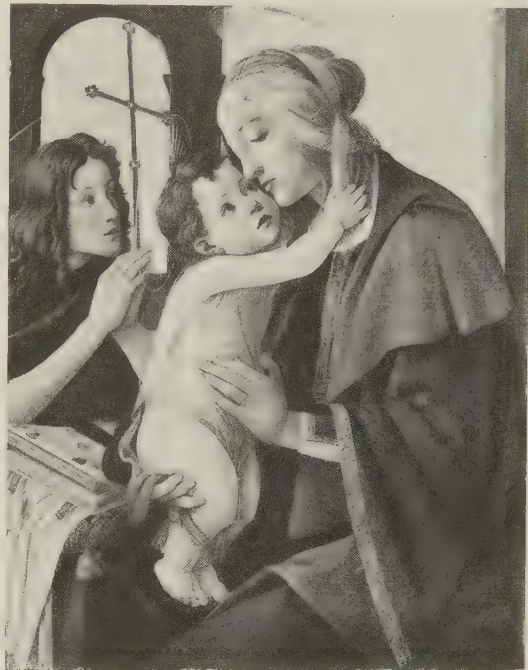
biographes de Botticelli n'a, par la suite, tenu compte des hypothèses téméraires de M. Steinmann.



L'effort principal des critiques a tendu à constituer le catalogue complet des peintures de Botticelli et de ses élèves. Autant les problèmes esthétiques ont été négligés, autant on a dépensé d'ingéniosité à tenter d'établir la chronologie précise de l'œuvre de Botticelli, à distinguer la main du maître de celles des élèves, à déceler la personnalité des artistes gravitant dans son orbite, à désigner d'un nom imaginaire l'auteur supposé d'un groupe de peintures apparentées, à déterminer la manière et à dresser le catalogue de l'œuvre fictif de praticiens qui allaient d'atelier en atelier, manquaient de toute inspiration personnelle, n'ont rien créé et dont la main ne se révèle que par certaines manies.

Ce travail de furetage a fait connaître une foule d'ouvrages révélant la participation plus ou moins directe et, plus souvent encore, l'inspiration ou l'influence de Botticelli. Cette influence a été très étendue et d'une durée relativement longue à Florence, et une étude d'ensemble des œuvres botticelliennes et des causes de leur vogue serait intéressante à bien des points de vue.

Mais le but immédiat visé par les critiques n'a pas été atteint : la chronologie des œuvres de Botticelli, à part quelques points de repère que l'on possédait depuis longtemps, est loin d'être fixée ; la date d'œuvres importantes est toujours discutée : l'*Adoration des Mages* inachevée (Musée des Offices) a été faite, selon de bons connaisseurs comme Herbert Horne, vers la même époque que les fresques de Rome ; selon d'autres, elle date de la période savonarolienne ou même des premières années du xvi^e siècle (Bode). L'œuvre de Botticelli la plus remarquable qui ait été retrouvée en ces derniers temps, la prédelle du tableau d'autel de l'église des Convertite, passée dans la collection Johnson de Philadelphie, a été



Phot. Alinari.

FIG. 8. — Botticelli, MADONE.
(Pinacothèque de Dresde.)

attribuée tantôt à la jeunesse de Botticelli (Berenson ; Herbert Horne, *Rassegna d'Arte*, septembre 1913), tantôt à la dernière période de sa maturité (Bode).

En ce qui concerne les portraits peints par Botticelli, le désaccord ne saurait être plus grand qu'il ne l'est : il n'en est pas un seul dont l'attribution ne soit vivement contestée. Berenson et Horne n'en admettent que deux : le portrait des Offices qui a passé successivement pour Pic de la Mirandole, pour Piero di Lorenzo de' Medici, pour Giovanni di Cosimo (le grand-oncle de Piero), et pour un médailleur (Cristoforo di Geremia) — et un portrait de jeune homme de la National Gallery. Or Bode les conteste précisément tous les deux¹, mais il considère naturellement comme authentique un portrait de jeune homme du Musée de Berlin.

On ne s'est pas davantage mis d'accord au sujet des élèves de Botticelli. L'existence du peintre dont Berenson avait cru reconstituer l'œuvre et qu'il avait désigné du nom d' « Amico di Sandro », est niée par divers critiques qui veulent voir dans les principaux tableaux qui lui sont attribués des ouvrages de la jeunesse de Filippino Lippi.

Quant aux praticiens qui allaient d'atelier en atelier et imitaient tant bien que mal la manière des maîtres qu'ils suivaient — tels Jacopo del Sellaio et Francesco Botticini — on leur a attribué pêle-mêle des tableaux qui avaient quelque analogie avec ceux des maîtres, et que l'on ne savait où caser, et l'on ne s'est guère préoccupé de la question, beaucoup plus intéressante, de savoir ce que ces tableaux pouvaient nous révéler touchant les conceptions des maîtres dont ces manouvriers s'étaient inspirés, ou les projets qu'ils avaient exécutés pour eux.

Une étude attentive des productions des élèves et imitateurs de Botticelli ferait connaître bien des inventions de ce maître fécond, qui n'eut pas le temps de les mettre toutes en œuvre lui-même : pour se rendre compte de l'abondance de son inspiration, il suffit de considérer la richesse et la multiplicité des motifs dans ses dessins pour la Divine Comédie. L'atelier de Botticelli disposait d'un véritable répertoire de formes et de motifs extrêmement varié, et il suffisait aux élèves de les combiner de façons diverses pour répondre aux commandes nombreuses auxquelles l'atelier dut faire face dans la longue période où Botticelli fut en vogue, d'abord sous Laurent de Médicis, où il travaillait notamment pour les amateurs de nus et de motifs antiques, et sous Savonarole, où son atelier fut une vraie fabrique de tableaux de dévotion.

Parfois on y faisait des répliques littérales de tableaux qui avaient plu : il

1. Il ne le faisait pas encore dans son livre paru aux éditions des « Propylées » (1921) ; il l'a fait dans son volume des *Klassiker der Kunst*.

existe deux exemplaires d'une Madone à l'Enfant avec le petit Saint Jean, calqués pour ainsi dire l'un sur l'autre¹. Ils paraissent dériver d'un original antérieur (Musée du Louvre) dont Botticelli aurait quelque peu modifié le dessin pour l'adapter au goût de la période savonarolienne en accentuant le caractère religieux de l'œuvre : il a rendu plus exalté et plus intense le regard de l'Enfant et a fait participer directement à la scène le petit Saint Jean qui, dans la première version, regardait au dehors et avait les bras croisés sur la poitrine. Ayant ainsi transformé le motif, Botticelli en a abandonné l'exécution picturale à ses élèves.

La figure principale de l'une des œuvres profanes les plus célèbres de Botticelli, la *Naissance de Vénus*, a été copiée deux fois dans l'atelier de Botticelli pour des amateurs de nu, en la détachant de l'ensemble de la composition et en substituant une base rigide à la coquille voguant sur les flots, ce qui rend la pose de la figure peu naturelle : on a remplacé les cheveux flottants de la déesse par les tresses de la coiffure « à la nymphe » des belles florentines et, pour mieux accentuer le caractère de déshabillé que les élèves substituaient au nu si pur de Botticelli, l'auteur de l'exemplaire de la collection Gualino a mis un voile léger sur les seins de sa Vénus².

Dans d'autres cas, les élèves ont combiné plus ou moins adroitement plusieurs motifs du maître. Par exemple, dans une *Crèche* de la Galerie d'Edimbourg, attribuée bien imprudemment par A. Venturi à Botticelli lui-même, la figure de l'Enfant couché à terre rappelle directement l'Enfant de la *Nativité* de la National Gallery et, en sens inverse, aussi celui de la *Vierge avec les deux Saint Jean* du musée de Berlin, deux œuvres avérées de Botticelli. La figure de la Vierge en adoration se retrouve à peu près exactement dans une série de



Phot. Bruckmann.

FIG. 9. — Botticelli, MADONE.

(Musée Städel, à Francfort.)

1. Musée de Dresde, 89 cm. x 73 cm. ; Städelmuseum à Francfort, 91 cm. x 74 cm. ; un troisième exemplaire au Palazzo Vecchio, Florence.

2. Naturellement les acquéreurs de ces deux Vénus (l'autre exemplaire est au Musée de Berlin) en ont fait des œuvres authentiques du maître.

tableaux de même sujet sortis à différentes époques de l'atelier de Botticelli. Un « tondo » du musée de Plaisance, particulièrement remarquable, et certainement exécuté sous la direction du maître et avec sa participation, nous montre déjà la même figure de Vierge en adoration, mais associée pour l'Enfant et le petit Saint Jean à un motif tout à fait familier, de caractère réaliste et tel que le pouvait concevoir Botticelli, encore sous l'influence de Pollaiuolo et de Verrocchio.

Le petit Saint Jean, à la pose contrite et affectée, du tableau d'Edimbourg, qui paraît appartenir à la période savonarolienne, se retrouve littéralement dans le curieux « tondo » du musée Jacquemart-André attribué à Jacopo del Sellaio et dans lequel le fond traditionnel des « Crèches », avec leur mur en ruines et leurs échappées latérales sur la campagne, a été remplacé par une vue de ville rappelant quelque peu Venise.

Je pourrais multiplier les exemples de l'exploitation de motifs botticelliens par l'atelier ou les imitateurs de Botticelli, mais je me contenterai de signaler encore ici le cas des « Pietà » qui lui ont été attribuées et auxquelles j'ai consacré une étude spéciale¹. J'ai pu démontrer que la figure centrale de la plus remarquable de ces compositions, la Pietà de la Pinacothèque de Munich, se trouve déjà dans les dessins de Botticelli pour la Divine Comédie et que l'atelier, auquel on attribue non sans raison l'exécution de cette peinture, n'a vraisemblablement fait que traduire un carton du maître ; pour les deux autres Pietà (Musée Poldi-Pezzoli à Milan et collection Bautier à Bruxelles) la parenté est moins immédiate.



J'ai fait allusion, en commençant cette étude, au caractère subjectif des biographies de Botticelli. La plupart des auteurs paraissent avoir été beaucoup plus préoccupés de nous faire connaître les impressions que l'œuvre a produites sur eux que de découvrir la véritable personnalité de l'artiste. Botticelli y a perdu sa nationalité. Quand il recommença à être en vogue, au xix^e siècle, il apparut d'abord sous le déguisement d'un « Pre-Raphaelite Brother » et, depuis lors, la nationalité du biographe a toujours exercé quelque influence sur la physionomie qu'il prêtait à Botticelli. Après des Botticellis anglais, allemands, français, nous avons eu récemment un Botticelli japonais, qui n'est assurément pas le moins séduisant.

Je ne veux pas dire que M. Yukio Yashiro, l'auteur de cet ouvrage², le plus

1. *Le Pietà Botticelliane*, dans *Rassegna d'Arte*, septembre 1914.

2. Édité par The Medeci Society, Londres, 1925.

important qui ait été écrit depuis celui d'Herbert Horne, ne se soit pas renseigné exactement sur les circonstances extérieures de la vie de Botticelli : il s'est amplement et consciencieusement documenté, mais on sent à chaque page qu'il n'a pas vécu en familiarité avec les Florentins du ^{xv}^e siècle, qu'il ne s'est pas imprégné de l'atmosphère de l'époque.

Il manifeste dans sa préface l'intention de traiter le sujet artistiquement, pour ceux qui aiment Botticelli, sans s'encombrer d'érudition. Mais l'érudition en ce cas-ci, si elle n'est pas purement livresque, signifie connaissance approfondie de la vie florentine, compréhension intérieure de l'âme populaire, communication directe avec le milieu où vécut l'artiste et aux passions duquel il participa si activement.

L'auteur a préféré lui aussi le Botticelli transcendantal au Botticelli contingent : mais le Botticelli transcendantal est beaucoup plus relatif que l'autre, ou, pour mieux dire, il est relatif à la psychologie de l'écrivain, élément essentiellement subjectif, tandis que le Botticelli contingent est relatif à l'histoire du temps, élément essentiellement objectif. C'est ainsi que cet ouvrage nous fait

perdre complètement de vue le caractère très réaliste de la vie florentine, où le marchand ne perdait jamais ses droits, et qu'il nous apparaît dans l'ensemble comme un poème oriental sur l'œuvre de l'artiste. Merveilleux poème en vérité, où le poète nous parle des fleurs, des mains, des cheveux, des draperies, de la musique des lignes chez Botticelli, avec cette subtilité d'expression, cette délicatesse de touche que seul un Japonais pouvait y mettre (je songe aux doigts agiles et sûrs de leurs peintres) ; quand il évoque Botticelli le sensuel et le mystique, et cherche ses comparaisons chez les artistes de l'Extrême-Orient, nous sommes bien près de croire qu'il nous fait communier avec l'âme immortelle de son héros, dans sa pure essence, hors de l'espace, hors du temps.

Cependant le problème des rapports entre l'œuvre de Botticelli et l'art d'Extrême-Orient, qui s'était posé d'une façon précise à propos de certains des dessins destinés à illustrer la Divine Comédie, n'est point résolu ici, si ce n'est de



Phot. Giraudon.

FIG. 10. — Botticelli, MADONE.
(Musée du Louvre.)

la façon transcendante que je viens de dire, par l'affirmation d'une parenté spirituelle : peut-être n'y a-t-il du reste pas autre chose, car la preuve d'une influence directe reste à faire¹.

A côté du livre si original du professeur japonais, toutes les monographies publiées sur Botticelli, après l'œuvre fondamentale d'Herbert Horne, pâlissent. Les deux ouvrages écrits par W. von Bode depuis la guerre² n'apportent pas grand'chose de nouveau et ne sortent pas du cadre des essais honnêtes et consciencieux de classification méthodique de l'œuvre de Botticelli selon des critères fixes, souvent étrangers à l'art, dont la monographie de feu Ulmann (1893) est le premier exemple. Ni les problèmes esthétiques concernant l'œuvre, ni les problèmes psychologiques et sociaux qui se posent à propos de la vie de l'artiste n'y ont été élucidés ; la plupart d'entre eux n'ont même pas été pris en considération. Quant aux attributions et à la date des peintures, nous avons vu plus haut combien elles étaient encore sujettes à discussion³.

La petite monographie du professeur Schmarsow (Dresde, 1923) nous éloigne davantage du Botticelli en chair et en os, et nous présente un Botticelli, principe abstrait, qu'il n'est pas plus aisé de saisir que les phrases extrêmement compliquées que l'auteur affectionne. Il n'existe plus aucun rapport direct entre une semblable conception et la vie réelle des Florentins du xv^e siècle, comme le prouvent les considérations de M. Schmarsow sur l'*Adoration des Mages* peinte pour l'église de Santa Maria Novella : il voit dans les portraits des Médicis et de leurs clients qui encombrant ce tableau, des gens recueillis, « tout pénétrés du désir intérieur de rendre un respectueux hommage à l'Enfant qui vient de naître ». Après ce que j'ai dit plus haut du donateur et du caractère même de cette peinture, on jugera que le professeur Schmarsow cherche simplement à interpréter les œuvres en fonction de l'idée qu'il s'est faite de Botticelli, héritier de l'art gothique et de l'esprit du moyen âge dans sa plus haute idéalité.

Avec l'ouvrage de M. Adolfo Venturi, nous retournons à l'Italie et au xv^e siècle. J'ai déjà signalé l'opinion précise et entièrement justifiée de

1. Voir l'article de Goloubew sur Li Long Mien, peintre chinois du xi^e siècle, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} avril 1914.

2. Éditions *Propyläen-Verlag* (Berlin, 1921) et *Klassiker der Kunst* (Stuttgart et Leipzig, 1926).

3. Les critères qui déterminent les jugements de Bode en cette matière sont bien peu sûrs, car on le voit attribuer délibérément au maître des tableaux qui sont certainement de la main d'élèves ou d'imitateurs, telle la *Fuite en Égypte*, du Musée Jacquemart-André, que Bertaux s'était sagement gardé de présenter comme une œuvre de Botticelli même. Il y a beaucoup de lacunes dans la documentation de ces ouvrages : Bode ne connaissait pas notamment l'étude de J. de Foville sur le portrait d'un médailleur (Musée des Offices) et il ignorait aussi que la *Madone*, de la collection Guidi de Faenza, avait passé au Louvre.

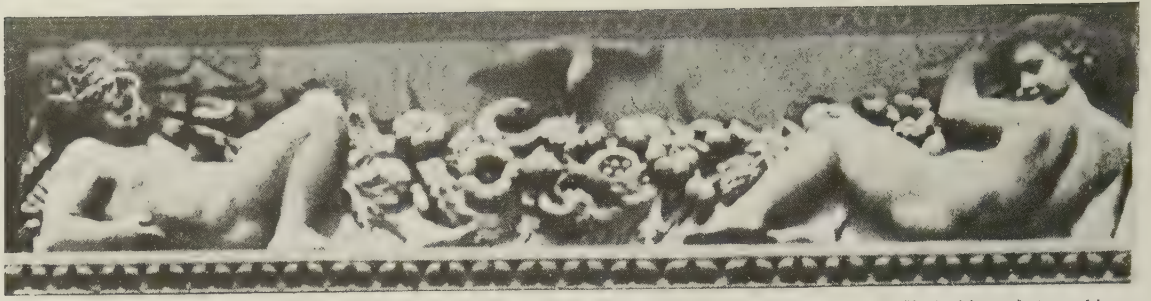
M. Venturi touchant la légende créée par Vasari autour de la vie de Botticelli. Sa brève biographie, accompagnant un copieux recueil de planches, est le développement des pages qu'il avait consacrées au maître dans son histoire de l'art italien. Elle est loin d'aborder tous les problèmes qu'impliquerait une étude complète de la vie et de l'œuvre de Botticelli, mais telle qu'elle est, avec ses listes d'œuvres, ses tableaux chronologiques et bibliographiques, elle apporte une foule de données précieuses, et bien qu'elle ne soit exempte ni d'erreurs documentaires¹, ni du défaut, commun aux biographes de Botticelli, de faire de la littérature autour des tableaux, elle est beaucoup mieux faite pour initier à l'étude de l'œuvre de Botticelli que des dissertations plus développées et à visées plus prétentieuses.

La biographie de Botticelli ne peut être écrite abstraction faite de son milieu et de son temps. Nul plus que lui n'a été mêlé à ce milieu, n'en a partagé les passions, n'a subi le contre-coup des événements qui l'agitaient. Il y a encore place pour une vie de Botticelli, tel qu'il fut, en chair et en os, bon Florentin, excellent artisan, artiste apprécié non pas seulement d'une élite raffinée ou d'un cercle formé d'amateurs, mais du peuple même, et dont l'art, popularisé par la gravure, pénétra dans les couches les plus profondes de la société. Pour l'écrire, il faut avoir, pour ainsi dire, vécu familièrement avec les Florentins du x^v^e siècle, être exempt des préjugés de notre époque, aborder le sujet en toute simplicité humaine, sans intention préconçue de le faire entrer dans des catégories esthétiques ou historiques.

Herbert Horne, qui aimait profondément Florence, est l'auteur qui a apporté jusqu'ici la plus belle contribution à la connaissance de la vie du maître. Mais il lui manquait le contact direct avec le peuple toscan, dont il a toujours parlé péniblement la langue, bien qu'il la connût à fond, et l'on sent en lui le genre d'aristocratie des esthéticiens anglais, si éloignée de l'allure populaire et bon enfant des artistes italiens du x^v^e siècle. C'était peut-être déjà pécher contre l'esprit du maître que de publier sa biographie à un nombre très restreint d'exemplaires et à un prix prohibitif. Botticelli n'a pas travaillé pour quelques-uns, il n'a pas cherché à se singulariser, et il ne fut ni un isolé ni un méconnu, son œuvre est assez riche, assez multiforme pour que, par quelque côté, elle puisse émouvoir chacun.

JACQUES MESNIL

1. L'édition française, éditée à Paris, mais imprimée en Italie, contient en outre des erreurs dues à des fautes de traduction ou à des fautes d'impression (ces dernières sont innombrables et déforment parfois complètement les mots étrangers).



Cl. Archives photographiques.

FIG. 1. — P. et F. Lheureux. FRISE DE LA COUR DU LOUVRE.

LE TOMBEAU DU PRINCE CHARLES DE BOURBON, 1568

Au milieu du chœur de l'église de Beaupréau¹, en Anjou, se trouvait, avant la Révolution, le tombeau de Charles de Bourbon, prince de la Roche-sur-Yon, de sa femme Philippe de Montespedon et de leurs deux enfants morts à la fleur de l'âge. Charles de Bourbon était fils de Louis, premier du nom, prince de la Roche-sur-Yon, et de Louise de Bourbon, comtesse de Montpensier. Succédant à son père dans la principauté de la Roche-sur-Yon, il devint par son alliance avec la famille de Montespedon seigneur de Beaupréau, terre qui fut érigée à son profit, en duché, en 1562.

Catherine de Médicis fit de Philippe de Montespedon une de ses dames d'honneur, et de son côté Charles de Bourbon se distingua dans une carrière militaire bien remplie. Fait prisonnier en Champagne, en 1544, dans la guerre contre les Impériaux, il dut se racheter au moyen d'une forte rançon, puis accompagna Henri II à la frontière d'Allemagne, s'enferma dans Metz en 1552 pour défendre cette ville, et conduisit une partie de l'armée en Artois ; il fut l'un des princes qui accompagnèrent en 1559 à la frontière d'Espagne la jeune reine Elisabeth. Il assista l'année suivante aux Etats Généraux d'Orléans. Des lettres du 14 août 1557 le nommèrent lieutenant général à Paris, charge dans laquelle il

1. Célestin Port, *Dict. de Maine-et-Loire*, I, v^o Beaupréau. J.-F. Bodin, *Recherches sur Angers et le Bas-Anjou*, II, 315.

fut confirmé le 14 octobre 1561, avec le titre de gouverneur¹. Les troubles des guerres civiles ne le détournèrent jamais de sa fidélité à Charles IX.

C'est dans son château de Beaupréau qu'il mourut le 10 octobre 1565, pendant le voyage de Charles IX dans cette région : en effet Catherine de Médicis écrivait le 9 octobre à la duchesse de Guise qu'elle devait aller dîner à Beaupréau, chez le prince de la Roche-sur-Yon, mais que celui-ci étant à toute extrémité, elle s'attristait de le savoir dans cet état « pour l'amitié qu'il lui portoit » et de voir le roi, son fils, perdre successivement tous ses anciens serviteurs². Naturellement Charles IX ne voulut pas dîner au château de Beaupréau, il prit son repas dans une salle spécialement aménagée dans le parc et s'empessa d'aller coucher à la petite abbaye voisine de Règlepierre³. Charles de Bourbon mourait dès le lendemain à l'âge de quarante-neuf ans.

De chaque côté du tombeau du prince et de la princesse de la Roche-sur-Yon se voyaient les petits gisants de leurs deux enfants enlevés prématurément à leur affection : Henri de Bourbon, mort à quatorze ans, le 10 décembre 1560, d'une chute de cheval en



FIG. 2. — École des Clouet,
CHARLES DE BOURBON, PRINCE DE LA ROCHE-SUR-YON, vers 1547.

1. Bibl. nat., f. français, 4584, p. 157. Par lettres de Charles IX, de juin 1562, l'érection en duché fut faite en faveur de Charles de Bourbon en raison de sa parenté et « des grands, vertueux, agréables et très recommandables services qu'il a dès son jeune âge faits à nos prédécesseurs Roys de France, ayeul, père et frère ».

2. *Lettre de Catherine de Médicis* du 9 octobre 1565 à la duchesse de Guise, II, 320.

3. P. Anselme, I, 353.

courant en lice à Orléans avec le roi¹, et Jeanne de Bourbon âgée seulement de neuf mois.

A proximité de ces tombes avaient été fixées, sans doute aux murs ou aux piliers de l'église, des plaques de marbre portant en haut les armoiries de Bourbon et au-dessous des inscriptions traduisant les sentiments des défunts qui, suivant une ancienne coutume, prennent eux-mêmes la parole en s'adressant aux passants. Voici ces épitaphes en vers français, telles qu'elles ont été relevées par Gaignières :

D'abord celle du jeune Henri de Bourbon :

*Vois la misère des vivants,
Passant, je fus du sang de France
Qui trépassai à quatorze ans,
Quant plus croissoit mon espérance,
Courant en lice avec le roi,
Par grand malheur mon cheval tombe,
Et, se renversant dessus moi,
Me coucha mort en cette tombe².*

Puis celle de la petite Jeanne :

*Je n'ay vu que neuf mois du soleil la lumière
Autant comme au ventre ma mère m'a portée
Et mon âme jouit d'une éternelle clarté
Et mon corps repose au sein de la grant mère.
Je n'ay vécu que neuf mois,
Princesse du sang des rois.
La clarté si tôt ravie
Me rend éternelle vie³.*

Enfin le prince Charles de Bourbon s'écrie du fond de sa tombe :

*Je fus prince du sang, de grand nom et de cœur,
Qui repoussay l'effort de l'Espagnol vainqueur.
Lieutenant général, témoin en est la terre
D'Artois et Boulonnois qui, avec cette guerre,
Cherchant un gouverneur au bas âge du roi,*

1. *Œuvres de Brantôme*, édition Lalanne, V, 26 et suiv. Henri de Bourbon, dont le roi fut le parrain, paraît être né vers 1548, *Mémoires du maréchal de Vieilleville*, édition Michaud.

2. Bibl. nat. Cabinet des Estampes, Réserve Pe II, c. fol. II.

3. Bibl. nat. Cabinet des Estampes, Réserve Pe 151. Épitaphe dans le chœur de l'église.

*Les Etats assemblés s'en firent un en moi
Et donnèrent aussi la charge principale
De toute la maison à ma vertu loyale.
Les troubles j'assoupis par un accord juré
Qui tant que j'ai vécu en la France a duré.
J'ai eu commandement sur les belles provinces,
Et la mort qui commande et aux rois et aux princes,
Après que devant moi eut ravi mes enfants,
Me commanda de les suivre à quarante-neuf ans.
Ma chère épouse a mis et mon corps et mes armes
Reposer en ce marbre arrosé de ses larmes¹.*

Sa veuve en effet lui survécut près de quatorze années et ne mourut que le 12 avril 1578 ; conservant pieusement le souvenir de son mari et de ses enfants, elle songea bientôt à leur faire élever un monument digne de leur mémoire.

Deux années s'étaient à peine écoulées depuis la disparition de Charles de Bourbon (10 octobre 1565) que la princesse sa veuve passait devant deux notaires au Châtelet de Paris le 7 février 1568 (nouv. st.) avec Laurent Renauldin ou Rainaldi, maître peintre et sculpteur florentin, et son gendre Mathurin Chevallier, fondeur de cuivre, un marché pour l'exécution d'un important monument funéraire comprenant « quatre gisants et six Vertus, statues, épitaphes et armoiries »².

Cet artiste florentin avait déjà parcouru une longue carrière et devait jouir d'une grande réputation, car il était un des premiers venus en France en 1528 et avait été occupé à Fontainebleau aux ouvrages de stucs et de peintures de la chambre du roi et de celle de la reine, à 20 livres par mois, d'août 1534 à la fin de 1550, ainsi qu'à la réparation en cire du moule de Laocoon et de ses enfants³ ; entre temps il travailla avec Jean Goujon en 1542 à la sculpture de modèles d'anges pour le jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, puis de 1561 à 1562 à la décoration du jardin de Fontainebleau, enfin en 1565 et 1566 au tombeau de Henri II à Saint-Denis. Mais Renauldin n'eut pas le temps de commencer le travail que l'on venait de lui confier, la mort le surprit entre mars et avril 1568⁴.

Il fallut donc trouver à Renauldin un successeur dont le talent offrit des garanties. On pensa aux frères Lheureux qui, dès 1554, avaient consenti, pour

1. Bibl. nat. Cabinet des Estampes, Réserve Pe 12.

2. Voy. plus loin marché du 9 mai 1568.

3. De Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, I, 202.

4. Voy. ci-après les textes des marchés. De son mariage avec Magdelaine Cotillon, Laurent Renaudin laissa une fille qui épousa le fondeur Mathurin Chevallier.

obliger le grand sculpteur Pierre Bontemps, à prendre la suite du priant du dauphin François, mort en 1536, qui fut placé sur le monument de François I^{er} à



FIG. 3. — François Clouet,
PHILIPPE DE MONTESPEDON, PRINCESSE DE LA ROCHE-SUR-YON,
en 1569 (Bibliothèque Nationale).

Saint-Denis¹. Leur réputation s'était déjà établie par de délicats travaux de sculpture décorative aux façades du nouveau Louvre auxquels ils furent occupés de 1562 à 1566, notamment, sous la direction de l'architecte Pierre Lescot, à l'enrichissement d'une frise d'architecture composée de colonnes, festons, fruits, petits enfants et oiseaux entremêlés donnant sur la cour du Louvre. Cette frise se trouve au-dessus des colonnes du premier étage et sous l'entablement inférieur du deuxième ordre, elle se compose de motifs identiques, mais répétés avec quelques variantes ; on y remarque le modelé des petits enfants sculptés en raccourci, couchés ou allongés dans un amoncellement de fleurs et de fruits sur lequel sont posés, les ailes étendues, des oiseaux ressemblant à des ibis, qui paraissent ici

s'attaquer à des serpents. On devait encore aux mêmes sculpteurs de petits masques aujourd'hui disparus², ayant servi d'ornement à une corniche d'entablement du logis de la reine. L'exécution de ces motifs décoratifs fut si

1. Maurice Roy, *Artistes et Monuments de la Renaissance en France*, p. 168 et 179.

2. *Comptes des Bât.* II, 79. C. de 1562-1563 « sculpture : A Pierre l'Heureux, François l'Heureux, Martin le Fort et Pierre Nanyn, sculpteurs, la somme de 140 livres, a eux ordonnée par ledit sieur de Clagny, pour avoir taillé et enrichi une frise de festons composée de plusieurs fructages aux

achevée, si parfaite, qu'on les a longtemps attribués, dit Berty, au célèbre Jean Goujon lui-même dont le chantier était voisin¹.

Ces deux frères, Pierre et François, habitaient à côté l'un de l'autre dans le quartier du Louvre, rue de Beauvais et rue Champfleury, près de Saint-Honoré, et nous les trouvons travaillant toujours ensemble. Cependant François apparaît aussi comme sculpteur sur bois, chargé seul, en 1566, de diverses décorations au plafond de la chambre de la reine ainsi que de l'exécution d'une grande couronne triomphale ornée de feuilles de chêne pour la salle du rez-de-chaussée située au-dessous de celle de la reine. On attribue encore² aux Lheureux la décoration de l'hôtel d'O, rue Vieille-du-Temple et deux figures de fleuves à la fontaine de Marle, rue Salle-au-Conte, derrière Saint-Leu Saint-Gilles³.

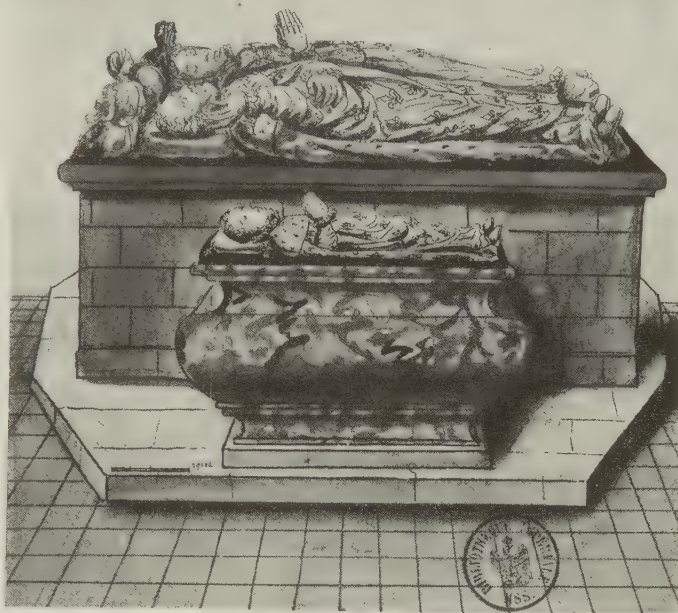


FIG. 4. — TOMBEAU DE CHARLES DE BOURBON, DE PHILIPPE DE MONTESPEDON, ET DE LEUR FILS HENRY DE BOURBON, à Beaupréau (Dessin de la Coll. Gaignières).

Ce sont ces distingués sculpteurs qui furent choisis par la princesse de la Roche-sur-Yon et par Mathurin Chevallier, fondeur de cuivre, gendre de feu Laurent Renaudin, pour exécuter l'œuvre primitivement confiée à l'artiste italien. En conséquence, le 9 mai 1568, la veuve du prince de la Roche-sur-Yon et le fondeur Mathurin Chevallier décidaient de passer, devant deux notaires au Châtelet de Paris, Claude Gassion et Etienne Dunesme⁴ un autre marché, par

petits enfans et oiseaux y entremeslez, et pour avoir pozé et assis ladite frize sur l'architecture, collones et pilastres du second étage du bâtiment que l'on édifiait pour les antichambres et cabinets de la reyne du costé de la Cour du Louvre, et pour avoir taillé quarante-trois petits masques pour ornement d'une corniche servant d'entablement esdits logis de la reyne ».

1. Berty, *Topographie historique du vieux Paris*, I, 249 et suiv.

2. Berty, *Top. hist. du vieux Paris*, I, 249 et suiv.

3. Berty, *Top. hist. du vieux Paris*, I, 249 et suiv.

4. Voyez le texte des marchés à la fin de cet article. L'hôtel de La Roche-sur-Yon était situé rue de Tournon.

lequel Pierre et François Lheureux, sculpteurs à Paris, s'engageaient moyennant 650 livres tournois à « faire la sculpture » du tombeau de Charles de Bourbon comprenant quatre gisants, six Vertus, avec épitaphes et armoiries, pour le jour de Noël prochain, dans les conditions prévues par le premier marché passé avec l'Italien Rainaldi. Ce second marché était aussitôt suivi, le 12 mai,

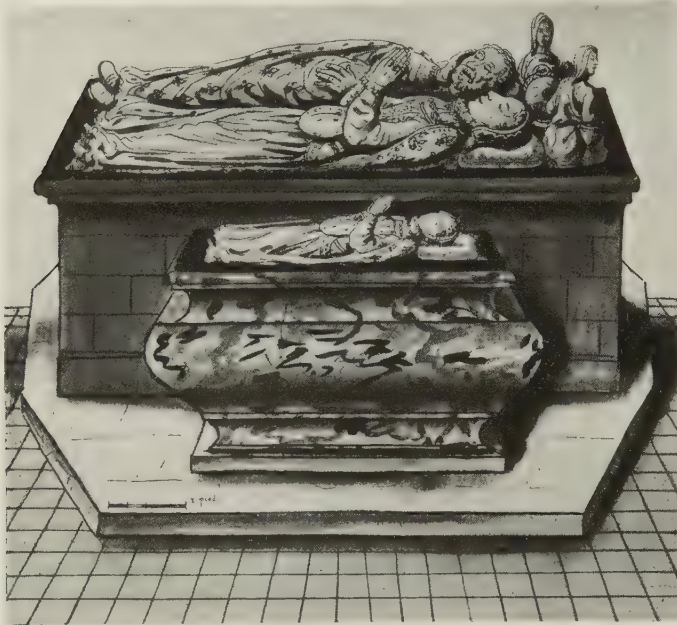


FIG. 5. — TOMBEAU DE CHARLES DE BOURBON, DE PHILIPPE DE MONTESPEDON, ET DE LEUR FILLE JEANNE DE BOURBON, à Beaupréau (Dessin de la Coll. Gaignières).

d'un troisième consenti par Pierre Fourreau, tailleur de pierres, demeurant rue Fromenteau, qui devait terminer la partie purement matérielle des travaux, consistant à monter, tailler et polir le monument en marbre noir d'Anjou qui se trouvait au logis de la princesse faubourg Saint-Germain-des-Prés¹ ; c'était une grande tombe accompagnée de « deux petits vases », ou sépulcres, de cinq pieds chacun, de même marbre d'Anjou, le tout posé sur trois marches hautes de huit pouces et larges d'un pied sur une plateforme ovale à bords

arrondis. La table du tombeau en marbre d'Anjou devait être élevée de 3 pieds au-dessus des marches, avec une plinthe double. Au même tailleur de pierres revenait l'obligation de monter toute la maçonnerie, les gisants, les épitaphes, les armoiries, les Vertus et toutes les figures, en se conformant aux termes du premier marché, mais sans être obligé de fournir les marbres. L'entrepreneur s'engageait pour le prix de 500 livres tournois à terminer son travail pour le jour de Noël prochain et à ériger le monument dans l'église de l'abbaye de Notre-Dame de Bellefontaine en Anjou.

Cette ancienne abbaye de Bénédictins, à laquelle était primitivement destiné le monument du prince de la Roche-sur-Yon, et qui reçut effectivement ses cendres et celles de sa famille, après avoir été ruinée à la Révolution, existe

1. Voyez le texte des marchés à la fin de cet article.

encore aujourd'hui sur la commune de Bégrolles en Mauges (Maine-et-Loire) à 10 kilomètres environ de Beaupréau ; cependant ce n'est pas dans l'église abbatiale de Bellefontaine, comme on aurait pu le croire, mais dans l'église paroissiale de Beaupréau que fut élevé le monument funéraire, simple cénotaphe, à une époque que nous n'avons pu préciser, mais qui en tout cas me paraît postérieure à l'année 1578¹.

Roger de Gaignières, garde de la bibliothèque du Roi, qui parcourut une grande partie de la France à la fin du xvii^e et au début du xviii^e siècle, pour ses recherches archéologiques, nous a laissé un dessin de ce tombeau conservé au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale². Ce dessin représente, au dessus d'une plateforme élevée d'une marche, un soubassement portant une table de marbre noir sur laquelle reposent les gisants en marbre blanc du prince et de la princesse en vêtements et manteaux de cour fleurdelysés ; à droite et à gauche les petits sépulcres de leurs deux enfants morts tout jeunes, leurs gisants de marbre blanc revêtus également d'habits royaux ; derrière les oreillers sur lesquels reposent les têtes du prince et de la princesse se détachent deux petites statues symboliques, de Vertus sans doute, assises et s'appuyant l'une sur un bouclier, l'autre sur un ciboire. Remarquons aussi que les mains de la princesse et de ses deux enfants sont jointes, suivant l'usage, dans l'attitude de la prière, tandis que celles du prince ont été disposées avec fantaisie, la droite soutenant sa tête dont le visage semble exprimer quelque sentiment de douleur s'exhalant par sa bouche entr'ouverte, mais on sait qu'en général les dessins de Gaignières et de ses adjoints, sont assez informes et n'ont aucune prétention à la ressemblance.

Le prince de la Roche-sur-Yon, dont nous venons de décrire le tombeau, était, au témoignage de Brantôme³, bon catholique et sage gentilhomme, enclin à apaiser par la douceur les troubles religieux de la France d'alors, et

1. Philippe de Montespèdon mourut le 12 avril 1578 et dans son testament du 1^{er} octobre 1576 il n'est question que d'un monument à ériger à Bellefontaine. Archives départementales de Maine-et-Loire, E 3418.

2. Bibl. nat. Cabinet des Estampes, Réserve Pe 11 c.

3. Philippe de Montespèdon avait épousé en premières noces, vers 1525, René de Montejean, déjà d'un certain âge, et qui paraît l'avoir recherchée pour sa grande fortune et surtout pour sa beauté fort remarquée, dès 1526, à un bal donné en présence de la Cour chez M^{me} la maréchale de Lautrec, où se trouvaient la régente et la reine de Navarre. Montejean, compagnon d'armes de Bayard, plusieurs fois blessé et fait prisonnier, nommé gouverneur de Piémont, reçut le bâton de maréchal en 1538, et mourut peu après, au mois de septembre. Devenue veuve, elle fut, dès son retour à Paris, en 1541, fiancée au prince de La Roche-sur-Yon, en présence de l'archidiacre de la Sainte-Chapelle, par l'évêque d'Angers et mariée quatre jours après par le cardinal de Bourbon aux Augustins, sans aucune cérémonie, à cause de son veuvage. *Mémoires du maréchal de Vieilleville*, édition Michaud, chap. XXVI.

pour cette raison on l'avait donné comme gouverneur à Charles IX.

Dans sa jeunesse il se trouvait dans une situation de fortune très médiocre

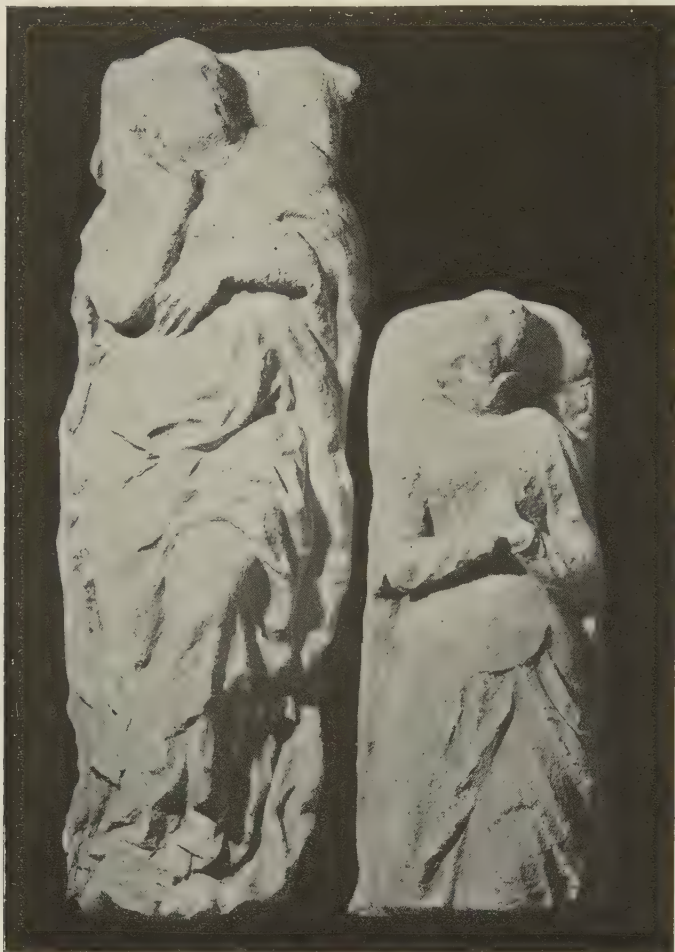


FIG. 6. — GISANTS DE CHARLES DE BOURBON
ET DE PHILIPPE DE MONTESPEDON (château de Beaupréau).

iusqu'au jour de son mariage avec Philippe de Montespèdon, fort riche héritière¹. Depuis lors il devint un prince magnifique par le luxe de sa table, la valeur de ses meubles, la recherche de ses vêtements, faisant honneur à la maison de France par son faste et son caractère libéral. Nous possédons dans la collection des dessins de Chantilly un beau portrait de lui qui le représente avec sa longue barbe, un peu clairsemée, dans une attitude assez fière, coiffé d'un chapeau ou toque à plumes. Il fit étalage d'un très grand luxe de vêtements et de harnachement lors de l'entrée de Henri II à Paris, le 16 juin 1549, ayant désiré y paraître en véritable prince du sang, monté, nous dit le maréchal de Vieilleville dans ses *Mémoires*, sur son beau cheval d'Espagne². Quant à

sa femme, Philippe de Montespèdon, elle était veuve du maréchal de Montejan qui mourut à Turin en septembre 1538. Dès son veuvage, comme le rapporte le maréchal de Vieilleville¹, « elle fut pourchassée de plusieurs grands seigneurs, de quoy il ne se faut esbaudir : car c'estoit une très honeste

1. Avant son second mariage, ses prétendants évincés successivement avaient été le marquis Jean-Loys de Saluces et le maréchal d'Annebaut. *Mémoires de Vieilleville*, édition Michaud, p. 23 à 25 et p. 93.

2. Bibl. nat. Cabinet des Estampes, Réserve Pe 11 c.

et très vertueuse dame, ornée de grande beauté et en fleur de jeunesse, riche au demeurant de 60.000 livres de rentes¹ », somme considérable pour l'époque. Elle voulut à l'entrée à Paris de Catherine de Médicis se montrer ayant sur la tête sa belle couronne de pierres précieuses, présent accoutumé offert en l'honneur de leurs entrées par les reines, aux princesses du sang².

Un superbe crayon, attribué à François Clouet, nous la représente dans tout son éclat, portant autour du cou une fraise de dentelle et mousseline et sur la tête un chaperon de velours noir muni de sa queue ou escofion³. Philippe de Montespèdon resta à la Cour de Catherine de Médicis et fut, parmi les trois cents dames de son entourage, la surintendante de cet escadron de jolies personnes qui servit plus d'une fois aux intrigues de la reine mère.

Par son testament du 1^{er} octobre 1576, fait au Louvre, Philippe de Montespèdon donna des instructions pour ses funérailles⁴, demandant à être enterrée à côté de son mari et de ses enfants à l'abbaye de Notre-Dame de Bellefontaine, fondée par ses ancêtres, recommandant aussi que si au jour de son trépas le tombeau de marbre de son mari n'était encore terminé, il fût achevé en la plus grande diligence « a costé du charnier de l'église de Bellefontaine » à laquelle elle fait de nombreux dons en rentes et ornements du culte ; elle dispose au profit de l'église Saint-Léonard de Chemillé de mille écus d'or soleil et de diverses sommes en faveur de couvents et du collège de Beaupréau, à charge de prières pour elle et sa famille, sans oublier le maréchal de Montejean, son premier mari.

Pour exécuter ses dernières volontés elle faisait choix de la Reine mère, si celle-ci venait à mourir avant elle, de M^{me} de Longueville, et pour les décharger de cette obligation elle nommait Messire Christophe de Thou, chevalier, premier



FIG. 7. — STATUE DE LA FOI,
SUR LE TOMBEAU DE PHILIPPE DE MONTESPEDON
(château de Beaupréau).

1. et 2. Avant son second mariage, ses prétendants évincés successivement avaient été le marquis Jean-Loys de Saluces et le maréchal d'Annebaut. *Mémoires de Vieilleville*, édition Michaud, p. 23 à 25 et p. 93.

3. Sorte de réseau de rubans.

4. *Archives de Maine-et-Loire* E 3418.

président du Parlement de Paris. Moins de deux ans après elle mourait, le 12 avril 1578. Elle fut, selon son désir, inhumée dans le caveau familial de Bellefontaine. Voici son épitaphe placée dans l'église de Beaupréau et que Gaignières nous a conservée :

*« Un prince j'épousay, Philippe fut mon nom
Et de Montespédon je portais le surnom,
La Reine m'a chérie, fiant en ma prudence
De sa mayson la charge et superintendance,
Survivant mes enfants et mon époux aussi,
Je languissois en deuil, en tourments et soucis
Quand Mort, qui tout sépare et tout en terre assemble,
Sous un même tombeau nous a rejoints ensemble¹. »*

Malheureusement il ne reste plus grand'chose de ce tombeau, la Révolution a tout saccagé, l'église de Beaupréau a été ruinée, démolie de fond en comble, les statues du monument brisées, quelques morceaux seuls échappèrent à la complète destruction, mais dans quel état lamentable ! Les gisants et les statues ont été martelés, affreusement défigurés, les débris déposés après la Révolution dans les caves du château ont été récemment photographiés grâce à l'amabilité si obligeante du propriétaire, M. le duc de Blacas, auquel nous exprimons notre sincère reconnaissance. On jugera de ce vandalisme par la reproduction ci-contre des fragments de blocs en marbre blanc représentant les gisants du prince et de la princesse de la Roche-sur-Yon, coupés en plusieurs tronçons assez informes, dans l'un desquels cependant se dessine le corps du prince, identifié par la position des bras et des mains, conforme au dessin de Gaignières. Avec quelques autres fragments de statuettes de Vertus, de casques ou de heaumes, c'est tout ce que les révolutionnaires nous ont laissé de ce beau tombeau dont l'œuvre devait être de haute qualité, eu égard au rang social des personnages représentés et au prix relativement élevé de l'exécution du travail, soit 1.150 livres tournois, sans compter la valeur considérable des matériaux employés : marbres, etc.

En même temps que les révolutionnaires démolissaient le monument de Beaupréau, simple cénotaphe, ils violaient la sépulture des princes dont les corps reposaient dans le caveau de l'église abbatiale de Bellefontaine². Les restes funèbres

1. Bibl. nat. Estampes, Réserve Pe Nc Id. 16.

2. Sous le maître-autel de l'église de l'abbaye de Bellefontaine existait un petit caveau dont la voûte était construite en briques des Landes Fleuries. Il renfermait les corps embaumés du prince et de la princesse dans des cercueils de plomb fermés seulement des pieds à la poitrine, les bustes

furent recueillis et inhumés dans le cimetière des religieux de l'abbaye.

On voit par cet exposé combien sont précieux les renseignements fournis par les anciennes minutes notariales pour l'étude de l'Histoire de l'Art, encore si incomplète, surtout en ce qui concerne l'époque de la Renaissance. Dans notre cas particulier, on ne savait à peu près rien du tombeau du prince de la Roche-sur-Yon, on ignorait complètement les noms des artistes auxquels il était dû, les frères Lheureux, inséparables dans leurs œuvres, et que nous pouvons, grâce à l'importance du monument signalé, considérer dès aujourd'hui comme deux nouveaux maîtres sculpteurs français de premier ordre que je suis heureux d'ajouter à notre patrimoine artistique.

MAURICE ROY

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

9 mai 1568. — Pierre Lheureux et François Lheureux demourans a Paris, rues de Beauvais et Champfleury, près Saint-Honoré, confessent avoir promis à très haute et très illustre princesse M^{me} Philippes de Montespèdon, dame de Beaupréau, princesse de La Roche-sur-Yon, comtesse de Chevillé, dame des baronnies de Mortaigne, Chollet, Briollay, La Motte-Cochard, Beaumanoir, Le Quallo, La Hardonnaye, veuve de feu très haut et très illustre prince monseigneur Charles de Bourbon, prince de La Roche-sur-Yon, absente, noble homme Gabriel de Villaye, secrétaire de ladite dame, à ce présent et acceptant pour elle, et à Mathurin Chevallier, fondeur de cuyvre, demeurant au faubourg Saint-Germain-des-Prés, à ce présent et acceptant, de faire, etc., la sculpture du sepulchre de feu monseigneur le prince de La Roche-sur-Yon, assavoir des quatre gisans et des six vertus, avec figures, épitaphes et armoiries, concernans seulement l'art de sculpture, comme plus au long est contenu dans certain marché et accord fait par feu Laurens Renaldin, florentin, maistre peintre, sculpteur et tailleur d'images, et ledit Mathurin Chevalier, passé devant Carrel et Dunesmes, datté du vendredi septiesme jour de février 1567, duquel a esté fait lecture ausd. Pierre et François Lheureux, sans qu'ils soient tenus fournir de marbre ni aucune chose, sinon de ce qui se consiste en leur art, et ce moyennant la somme de six cens cinquante livres t. que led. Villaye a promis paier, etc., dedans le jour de Noël proch. ven., iceulx rendu fait et parfait en la maison de lad. dame size au faubourg Saint-Germain-des-Prés. Faict et parfait le septiesme jour de may, l'an mil cinq cens soixante huict.

GASSION.

DUNESMES.

II

12 mai 1568. — Fut présent Pierre Fourreau, tailleur de pierres, demourant à Paris, rue Fromenteau, confesse avoir promis et promet à très haute et très illustre princesse M^{me} de Montespèdon, veuve de monseigneur Charles de Bourbon, prince de La Roche-sur-Yon, absente, noble homme Gabriel de Villaye, secrétaire de lad. dame, à ce présent pour elle, de faire, etc., les ouvraiges qui ensuyvent : Assavoir de tailler, pollir et construire une forme de tumbé de marbre noir qui se

étant à découvert. Lors de la reconstitution de l'église en 1829, on retrouva dans les décombres les ossements des princes qui furent pieusement recueillis et inhumés dans le cimetière du couvent. (*Renseignements particuliers fournis par un moine cistercien de Bellefontaine.*)

prend en pays d'Anjou, dessus laquelle tombe sera posé une pièce de marbre noir qui est de présent au logis de lad. dame, ès faubourg Saint-Germain-des-Prés, avec deux petitz vases aux costés de la grande tombe de pareil longueur de cinq pieds chacun et de largeur convenable, faictz d'icelluy marbre d'Anjou, et sera lad. besongne posée dessusz III marches haultes, chacune marche de huit poulces et large d'un pied, faictes dud. marbre d'Anjou, le tout en forme d'auvalle, et les bordz seront d'une manière ronde affin qu'ilz ne se rompe. Et lad. sépulture sera haulte de trois pieds au-dessus des marches, ayant une plainte double dud. marbre d'Anjou, et sera tenu led. Fourreau asseoir toute la massonnerie de lad. sépulture et gisans, épitaphes, armoiries, Vertus et toutes les figures, de sorte que lad. sépulture soit faicte et parfaicte selon et au désir de certain marché et accord faict avec lad. dame et princesse et feu Laurent Renaldin, florentin, maistre sculpteur, tailleur d'imaiges, et led. Mathurin Chevallier, son gendre, passé par Carrel et Dunesmes, le vendredy septiesme jour de février l'an mil cinq cens soizante sept, duquel a esté faict lecture audict Fourreau par l'ung des notaires soubzsignez, sans qu'il soit tenu fournir de marbre ne autre chose sinon que de ce qui se consiste en son art, et ce moyennant la somme de cinq cens livres t. que led. Villaye, etc., lequel ouvraige il a promis rendre faict et parfaict, et ce dedans le jour de Noël prochain, et commencer à besongner le jour de demain sans discontinuer, et l'assiette de lad. sépulture seoir ès abbaye de Bellefontaine, en Anjou.

Faict et passé le douziesme jour de may, l'an mil cinq cens soizante huit.

GASSION.

DUNESMES.



FIG. 8. — JETON D'ARGENT
DE CHARLES DE BOURBON,
PRINCE DE LA ROCHE-SUR-YON.

(Cabinet des médailles.)



FIG. 1. — F. Rude, LA CHASSE DE MÉLÉAGRE (projet pour la façade du château de Tervueren).
Dessin (Musée de Dijon).

LES DESSINS DE RUDE DU MUSÉE DE DIJON

LA gloire du dijonnais François Rude domine aujourd'hui, et de plus en plus peut-être, l'histoire de la sculpture française du ^{xix}^e siècle. Sa carrière et son œuvre ont été étudiées à plusieurs reprises dans des livres importants comme ceux du docteur Legrand, d'Alexis Bertrand, de Joseph Calmette ; celui de Louis de Fourcaud, en particulier, dont les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* eurent la primeur de 1888 à 1891, est un véritable monument de science, de conscience et de pénétration artistique. On n'a peut-être pas encore cependant éclairci tous les points importants de cette carrière, retrouvé et mis en valeur tous les détails de cette œuvre. J'ai pu ainsi présenter en 1929 à la Société de l'histoire de l'art français, avec quelques documents inédits sur Rude, le modèle du petit *Thésée* que Rude apporta de Dijon à Paris en 1806, qu'il présenta au baron Denon et que l'on croyait perdu.

En particulier, on voudrait connaître plus intimement et plus complètement la genèse de chacun de ces morceaux illustres, le *Pêcheur napolitain* et la *Marseillaise*, le *Napoléon* de Fixin et l'*Hébé* du Musée de Dijon, en retrouver les études, les projets, les esquisses, les dessins. Mais Rude, dont le génie était fait de conscience, en même temps que de fougue, était avant tout, par tempérament, un artisan modeste et, s'il a exécuté certainement pour chacune de ses œuvres un nombre considérable d'études préparatoires, il n'avait conservé, une fois cette œuvre achevée, que peu de témoignages de son travail

préliminaire ; il a dû casser la plupart de ses plâtres, détruire ses ébauches, supprimer ses croquis d'après nature et ses recherches de forme et de mouvement.



Cl. Archives photographiques.
FIG. 2. — F. Rude, FIGURES DE FLEUVES (dessin).
(Musée de Dijon.)

Infiniment rares sont ses esquisses conservées, dont seul le Musée de Dijon possède quelques spécimens provenant de l'atelier de Cabet, son neveu et son héritier. Celui-ci, dépositaire peut-être des documents comme des traditions et des volontés de son oncle, avait simplement donné au Musée du Louvre, en 1871, cinq grands dessins sur papier calque, d'un graphisme assez sec et banal, sans l'accent imprévu de l'étude originale et de la recherche vivante, reproduisant quatre des projets de Rude pour les « trophées » de l'Arc de l'Etoile et un motif destiné sans doute au couronnement de celui-ci. On sait que les descendants d'un sculpteur belge, qui travailla avec Rude à Bruxelles, conservent quelques calques de même nature d'après des travaux réalisés en exil. Enfin un portefeuille que nous avons pu voir chez un héritier de Cabet contient encore quelques rares dessins du maître mêlés à ceux de sa femme.

Mais on savait aussi que les collections de M. Gaston Joliet contenaient tout un portefeuille renfermant près de cent cinquante

dessins. Cet ensemble avait été acquis par lui en 1891 à une vente quelconque à l'Hôtel Drouot, où il figurait sous le nom de l'architecte Percier, sans provenance indiquée. La perspicacité du grand amateur n'eut pas de peine à reconnaître le rapport de ces dessins avec l'œuvre de Rude, sinon la manière de dessiner de celui-ci qui était presque inconnue par ailleurs, et

il les destina au Musée de Dijon. Deux des auteurs des monographies de Rude que nous citons tout à l'heure en avaient eu connaissance, grâce à la bonne volonté de leur possesseur. Louis de Fourcaud en particulier en avait fait une étude précise et énuméré un bon nombre, sans en reproduire aucun dans son livre. M. Joseph Calmette, qui leur consacra seulement quelques lignes d'impression générale, en avait pu obtenir quelques reproductions pour illustrer son volume paru en 1920 et les avait fait connaître également, paraît-il, dans ses cours de l'Université de Dijon.

L'ensemble, grâce aux libérales dispositions de Gaston Joliet, appartient aujourd'hui au Musée de Dijon, dont l'éminent conservateur actuel, M. Emile Humblot, a bien voulu me confier le soin de les étudier. J'apprécie à sa valeur l'honneur que m'a fait son amitié et je dois reconnaître tout d'abord la joie que j'ai eue à explorer ce domaine à peu près inédit.

Je ne dois pas dissimuler toutefois le petit sentiment de déception qui m'attendait. Ces dessins n'ont, en général, au premier abord, aucun caractère de confiance directe de l'auteur ; on y cherche en vain le plus souvent cette sorte de prise de possession de la nature par l'artiste, cette verve de premier jet dans l'élaboration d'une œuvre qui nous ravit dans les croquis d'un Carpeaux par exemple. Ce sont surtout des recherches de composition plus que des croquis ou des études d'après nature. Un besoin de correction y assagit et refroidit presque tout de suite l'improvisation, souligne l'arabesque primitive d'un trait appuyé et calligraphique. Des calques, conservés de préférence aux croquis, accentuent cette impression de réserve un peu hautaine qui ne se livre pas, de recherche méthodique, au lieu de la libre expansion et de la géniale spontanéité que nous aimerions à rencontrer. L'œuvre plastique définitive, c'est le cas notamment pour le *Départ des Volontaires*, retrouvera une ardeur, une fougue, une puissance de réalité et de vie que les études seraient loin de nous laisser pressentir si elles nous avaient été seules conservées.

D'autre part, cette abondante série est strictement limitée à une période d'une quinzaine d'années de la vie du sculpteur. Rien n'y rappelle les études faites à Dijon ni à Paris, sous Devosge ou sous Cartellier, rien cette précoce maîtrise qui éclate dans le petit *Thésée* ou le *Lutteur* de 1806, rien les grands monuments exécutés après la décoration de l'Arc de Triomphe, sous Louis-Philippe et sous Napoléon III. Ce sont surtout des projets et documents relatifs aux travaux exécutés en Belgique, pendant cette période laborieuse, très remplie, mais moins significative, qui précède la rentrée de Rude en France. Une série tout à fait capitale cependant nous renseigne sur les premiers travaux exécutés à Paris après son retour d'exil, non pas malheureusement sur le *Mercure* et le *Petit Pêcheur*

qui durent nécessiter pourtant de nombreuses études d'après le modèle et qui devraient nous fournir le pendant des naturalistes académies d'un Bouchardon, mais bien sur les premiers projets conçus pour l'Arc de Triomphe de l'Etoile, en vue de la frise et surtout en vue des trophées, projets qui devaient aboutir à cet unique chef-d'œuvre du *Départ des Volontaires*.



La collection des dessins de Dijon renferme d'abord quelques rares croquis de premier jet, au crayon, exécutés d'après nature ou de mémoire, analogues à



Cl. Archives photographiques.

FIG. 3. — F. Rude, THÉTIS PLONGEANT LE JEUNE ACHILLE DANS LE STYX, EN PRÉSENCE DE CARON ET DES PARQUES. Dessin (*Musée de Dijon*).

ces recherches pour une figure de fleuve que nous reproduisons ci-contre et qui témoignent d'une certaine souplesse habile de dessin, mais d'une facture appliquée et tâtonnante et de souvenirs classiques évidents. Tout de suite apparaît la préoccupation plastique et la destination utilitaire de la recherche : Rude doit exécuter pour différentes constructions privées ou publiques de Bruxelles, comme l'Hôtel des Monnaies, comme certaines maisons de la rue de la Loi et de la rue Royale, des motifs de sculpture décorative, cariatides ou frontons meublés d'allégories académiques, et c'est en vue de ces compositions que sa recherche est dirigée, non pour le plaisir de dessiner une forme ou d'agencer quelques figures. Tout de suite aussi, apparaît son procédé habituel de reprise à la plume,

d'un trait plus net, plus ferme, un peu écrasé, encore un peu hésitant, mais qui donne de la vigueur et de la précision à son dessin : ainsi dans ce morceau où une femme assise demi-nue est accompagnée d'un génie tenant une corne d'abondance ; nous retrouvons exactement le motif dans le fronton de l'Hôtel des Monnaies dont l'original est conservé aujourd'hui au Musée communal d'art décoratif de Bruxelles.

Rude est, à ce moment, on le sent dès ces premiers croquis, sous l'emprise de la discipline davidienne. L'auteur des *Sabines* et du *Léonidas* est depuis 1815 exilé à Bruxelles et sa renommée l'impose comme maître aux jeunes artistes belges, encore plus aux Français exilés. Sophie Frémiet, la fille du protecteur dijonnais de Rude, que celui-ci a suivi en exil, est son élève. Notre sculpteur lui-même sans doute profite des relations de David et écoute volontiers ses conseils. Or on sait l'implacable retour à la théorie antique qui se marque dans l'esprit du vieux maître pendant ses dernières années.

C'est sous cette influence notamment que Rude va composer les décors que lui demande l'architecte Van der Straeten, qu'il a connu grâce à David et qui dirige les travaux d'embellissement du palais du roi Guillaume des Pays-Bas à Bruxelles et ceux de son château de Tervueren. L'exécution de ces travaux se place vers 1823-1824. Auparavant, Rude avait proposé, un des dessins de Dijon nous en avertit, un grand projet de fronton pour le théâtre de la Monnaie que l'architecte Damesme venait de reconstruire. Ce dessin représentant *Apollon et les Muses* est daté de 1819. C'est une composition assez bien ordonnée, avec quelques vides cependant, qui rappelle un peu celles des frontons de Lemot, de Ramey et de Lesueur pour les façades du Louvre décorées sous l'Empire. De jeunes Eros distribués aux angles des rampants y mettent déjà une petite note alexandrine que nous retrouverons tout à l'heure. Le projet ne fut sans doute pas agréé ; on se contenta d'une lyre et de deux génies exécutés par un praticien quelconque ; la grande composition qui se voit actuellement à la Monnaie ne fut réalisée que par le sculpteur belge Simonis, en 1859.

Au contraire, la suite de l'*Histoire d'Achille* demandée à Rude pour une grande salle en rotonde du château de Tervueren fut menée à bien par lui. On sait qu'elle a été malheureusement détruite dans un incendie, sans qu'on ait pu conserver autre chose que les moulages des huit hauts reliefs cintrés qu'elle comportait, et qui représentaient : *Achille plongé dans le Styx*, *l'Education d'Achille par le centaure Chiron*, *Achille parmi les filles de Lycomède*, *Briséis séparée d'Achille*, *le corps de Patrocle rapporté au camp des Grecs*, *le Combat d'Achille et d'Hector*, *Achille traînant le cadavre d'Hector autour des murs de Troie*, *Priam aux pieds d'Achille*.

Ces différents épisodes furent de la part de Rude l'objet de nombreuses études que le portefeuille Joliet nous a rendues, ainsi que celles destinées à la grande frise représentant l'*Histoire du sanglier de Calydon* et de la *Chasse de Méléagre*, qui devait figurer sur la façade du château et qui fut exécutée un peu



Cl. Archives photographiques.

FIG. 4. — F. Rude, ACHILLE AUX PRISES AVEC UNE LIONNE. Dessin (Musée de Dijon).

plus tard, en 1825-1826. Cette frise a été également détruite et s'est conservée uniquement par le moulage.

Quelques épisodes qui paraissent avoir été abandonnés font aussi l'objet de croquis d'ensemble ; le mouvement de la scène, dans un Achille combattant sur un char avec Minerve à ses côtés, par exemple, nous fait déjà entrevoir les qualités d'animation dans l'action, d'entrain et de fougue que Rude devait déployer plus tard, mais qu'il retenait volontiers encore dans la plupart de ses compositions, sages et pondérées à la manière des bas-reliefs antiques, comme celles du *Styx* et des *Filles de Lycomède*. On suit dans ces diverses études les différents états du travail de l'artiste : un peu hésitant à l'origine dans le tracé primitif au

crayon, plus ferme et plus écrit dans la reprise au trait d'encre, arrivant à l'équilibre de tous les détails qu'il reproduira exactement dans l'exécution. C'est le cas notamment pour ce dessin très poussé où Thétis plonge le jeune Achille dans le fleuve infernal en présence du nocher Caron et d'un groupe de Parques d'une très noble ordonnance, où l'on entrevoit, dans l'intention exprimée par le dessin, plus peut-être que dans la réalisation plastique, comme un souvenir des admirables groupes du Parthénon ; on peut même se demander si la nouvelle renommée des sculptures récemment installées au British Museum, qui avait attiré à Londres des sculpteurs épris de beauté classique comme Canova, n'était pas parvenue au moins par quelque image jusqu'à notre jeune sculpteur français exilé en Belgique.

Certaines autres pages, comme celle que nous reproduisons des *Filles de Lycomède*, nous montrent le travail du dessin à moitié arrêté, le groupe principal seul repris fermement à l'encre, les autres conservant les indécisions parfois charmantes de l'ébauche primitive. Un très énergique et un peu brutal motif de détail nous montre le jeune Achille aux prises avec une lionne. D'autres pages nous font voir la mêlée furieuse du combat d'Hector et d'Achille, avec ces qualités de mouvement acharné que nous signalions tout à l'heure dans certaines esquisses du jeune sculpteur. Mais il convient de s'arrêter surtout devant ce double dessin pour le relief d'Achille traînant le cadavre de son ennemi vaincu. Dans la première version, la silhouette plus nerveuse et moins conventionnelle des chevaux, le mouvement indiqué avec infiniment de décision et d'énergie du vainqueur, l'encombrement des armes et des draperies volantes, la présence d'un conducteur de char qui disparaîtra dans la deuxième version, nous donnent quelque chose de touffu, de tourbillonnant et d'un peu sauvage : le coup de pied en arrière vers le cadavre du vaincu est une trouvaille plastique et expressive singulière. Tout cela s'apaise et s'assagit dans la mise au net qui devient froide et lourde, pour reprendre heureusement plus de nervosité, de finesse élégante et vigoureuse dans l'exécution, qui cette fois sera supérieure au projet.

L'étude de la frise de la *Chasse de Méléagre* permettrait des observations analogues. Il nous manque toutefois les états primitifs et intermédiaires de la composition. Mais dans les divers dessins très poussés qui nous en donnent la composition d'ensemble, quelques motifs sont à remarquer, comme cette figure d'une fraîcheur idyllique d'un jeune laboureur virgilien accoudé sur son attelage de bœufs, et surtout comme ce groupe de chevaux cabrés et de jeunes gens nus qui les maîtrisent, que nous verrons reparaître bientôt comme un leit-motiv obsédant dans une autre série postérieure.

Une série moins complète de compositions relatives à la légende d'Hercule

est sans doute la trace d'une autre suite de bas-reliefs projetés ou exécutés, nous n'en savons rien, pour un palais officiel. Nous y signalerons un joli groupe très maternel, et dont le point de départ fut certainement une étude faite sur nature, d'une *Junon* allaitant le petit *Hercule*, en présence d'une *Minerve* dont le corps se présente de face, la tête, coiffée d'un casque à haut cimier, de profil, avec une légère saveur d'archaïsme ; nous sentons, comme tout à l'heure, dans l'inspiration réellement grecque du groupe des *Parques*, que le jeune *Rude* ne se

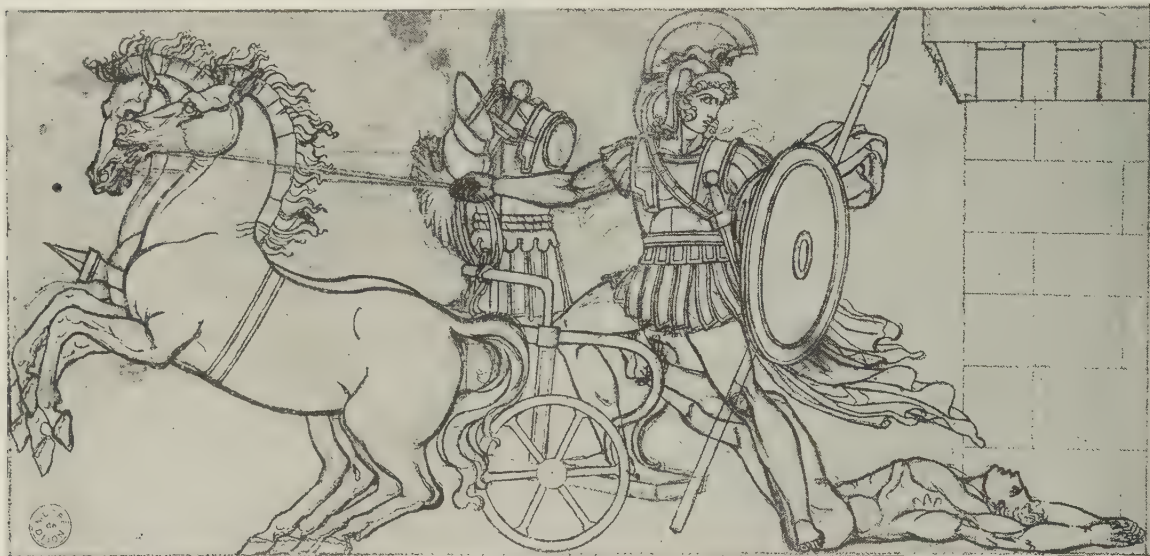
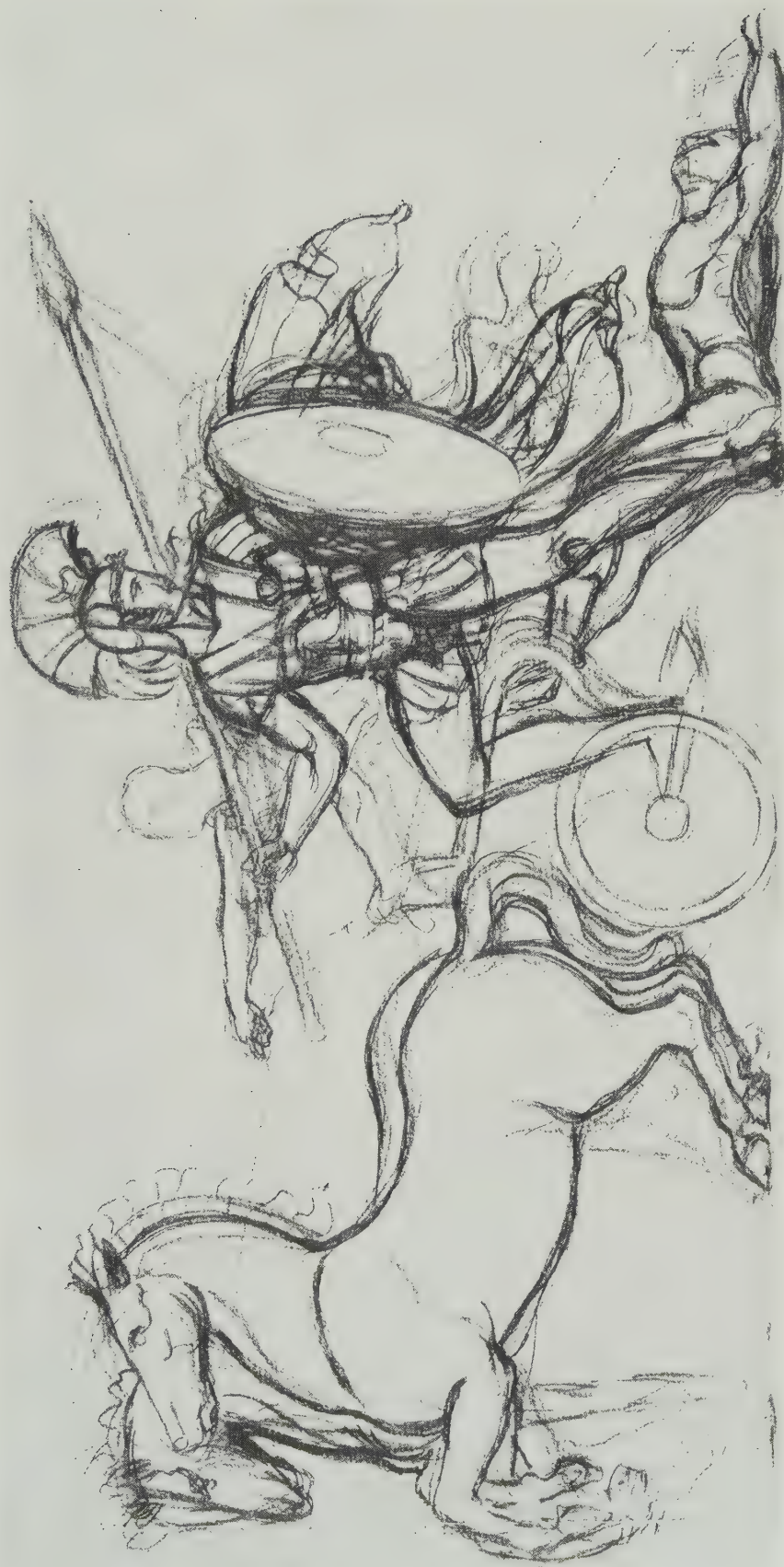


FIG. 5. — F. Rude, *ACHILLE TRAINANT LE CADAVRE D'HECTOR VAINCU*. Dessin (Musée de Dijon). Cl. Archives photographiques.

contentait pas dans ses restitutions antiques des modèles, banals depuis la Renaissance de l'art gréco-romain, mais qu'il cherchait dans les figures nouvellement mises en lumière, peut-être dans les dessins des vases peints, quelques motifs inédits et plus rares.

Les travaux se multipliaient sous la direction de Van der Straeten dans ces palais officiels de Bruxelles, palais du roi, palais du prince d'Orange (aujourd'hui palais des Académies), palais des Etats généraux, etc. ; une étude minutieuse de ces constructions, de leur histoire et de leur état actuel serait nécessaire pour se rendre compte de ce qui a pu être réalisé et de ce qui peut subsister de ces décorations dont nous avons, à Dijon, les projets et les esquisses. Elles devaient être sans doute exécutées en stuc ou en staff pour des plafonds, des dessins de portes, des cheminées, et beaucoup ont dû disparaître dans les modifications apportées au palais royal par l'architecte Maquet sous Léopold II... Mais nous n'avons à nous occuper ici que des dessins de Dijon.

Nous notons, dans ces éléments de décor destinés à l'escalier, à la salle des



FRANÇOIS RUDE. *Achille traînant le cadavre d'Hector vaincu.* Dessin.

(Musée de Dijon.)

Fêtes, à la salle de Bal du palais du roi, à la salle du Trône du palais des Etats généraux, au vestibule du palais du prince d'Orange, tous travaux dont la date exacte n'est pas fixée, des tendances assez différentes de celles que nous avons constatées jusqu'ici. Peut-être avançons-nous légèrement en date, peut-être l'influence davidienne dont nous avons parlé s'est-elle quelque peu relâchée. Nous savons d'abord qu'il se produisit, pour des raisons assez obscures, une espèce de brouille entre David et les Frémiet. Rude ne voyait plus le vieux maître depuis deux ou trois ans, lorsque celui-ci mourut le 29 décembre 1825. Il était resté, par contre, en rapports avec Gros qui insistera plus tard pour le faire rentrer à Paris. En tous cas il semble que, par delà les traditions de pur classicisme qu'il avait puisées à Paris, dans l'enseignement de Cartellier, l'enseignement de Devosge, les souvenirs de l'art exquis de son compatriote Prud'hon lui soient revenus en mémoire. Un sentiment d'élégance un peu gracile apparaît dans son dessin dans le traitement des silhouettes féminines en particulier, une sorte d'allongement voulu dans la proportion des figures, qui rejoint Jean Goujon et l'école de Fontainebleau et qui, chose notable, n'est pas étrangère à la conception future de l'*Hébé*. Une recherche caractérisée des formes juvéniles et même enfantines, gracieuses et vivantes se donne libre cours dans l'évocation des jeux d'amours et de génies enfantins, qui nous fait songer aussi à la maîtrise future du *Petit Pêcheur* et de l'*Eros dominateur du monde*.

La technique même des dessins auxquels nous venons de faire allusion change notablement. Il en est encore évidemment dont l'exécution dernière aboutit à une sorte de calligraphie un peu sèche, analogue à celle des gravures au trait contemporaines ; mais il en est d'autres où, sur une préparation très légère au crayon, sans les repentirs alourdis des premiers dessins, le trait à la plume court plus libre et plus souple, décrivant aisément l'arabesque des formes aimables, souples, un peu compliquées, parmi les écharpes flottantes aux lignes sinueuses. Un sentiment de nature persiste dans ces créations éminemment décoratives. Témoin cette charmante jeune femme ailée, assise et jouant du tambourin, dont les formes pleines, les bras délicieusement arrondis, évoquent sans conteste les grâces prud'honniennes et qu'accompagnent toute une série de figures de même qualité. Témoin ces deux génies tenant une boule ou un cadran, qui devaient décorer quelque cartouche ou quelque manteau de cheminée pour le palais des Etats généraux. Nombreuses sont aussi les frises d'Eros mutins où l'esprit alexandrin s'unit à celui du xv^e et du xviii^e siècle, mêlant l'ironie des symboles divins servant de jouets à des enfants rieurs à la grâce ingénue et libre des putti Italiens, ou des amours de Boucher et de Prud'hon ; les silhouettes restent toujours du reste solidement établies par ce sculpteur-dessinateur qui

n'oublie jamais la solidité de son éducation et les nécessités de sa technique.

C'est cette solidité d'écriture, qui manque un peu dans une série de compositions qui se rencontraient dans le portefeuille Joliet et qui, par leurs sujets, paraissent appartenir à la décoration de la Bibliothèque du palais d'Arenberg, où l'on sait que Rude avait été appelé à y travailler, mais aux côtés de sa femme chargée de décorer de peintures allégoriques les glaces des armoires à livres. Il semble bien que ce soit à elle que revienne l'exécution de certains dessins



Cl. Archives photographiques.

FIG. 6. — F. Rude, LES FILLES DE LYCOMÈDE. Dessin (Musée de Dijon).

représentant des enfants et des femmes occupés à dérouler des manuscrits ou à quelques besognes symboliques de ce genre.

Un projet de mausolée à la mémoire d'un enfant, motif d'architecture un peu encombrée de détails décoratifs superflus, une esquisse de fronton monumental avec une figure de ville assise, des couronnements de portes ou d'édifices divers sont relatifs à des travaux que nous ignorons et ne nous apprennent du reste que peu de chose sur le talent de Rude pendant cette période de sa vie. Plus intéressant est le projet du bas-relief principal de la chaire qui lui fut demandée pour l'église de Saint-Etienne de Lille au cours de l'année 1825 et qu'il vint mettre en place lui-même, pour retourner ensuite en Belgique. Cette *Lapidation de Saint Etienne* est traitée à la manière des reliefs classiques de tout à l'heure, très théâtrale et sans esprit religieux véritable. Rude ne devait jamais du reste exprimer dans son œuvre, sauf dans le Calvaire tout gothique de Saint Vincent de Paul de sentiment chrétien bien puissant.

Sa première œuvre, après sa rentrée en France en 1827, la *Vierge immaculée* de Saint-Gervais, est bien significative à cet égard. La collection des dessins de Dijon nous renseigne sur une autre tentative qui date de peu de temps après son retour, de grande sculpture religieuse, tentative qui échoua, du reste. La Madeleine, rendue à sa destination d'église par la Restauration, allait se décorer d'un vaste fronton. Un concours fut ouvert entre les sculpteurs français. Un dessin de Rude, daté du 24 mars 1829, représentant le *Triomphe de la Religion*, dut être présenté à ce concours. Mais son auteur ne fut même pas admis au deuxième degré du concours. Sa composition, sans être géniale, marquait cependant un progrès réel dans le sens de la plénitude de l'agencement des masses sur ses projets exécutés en Belgique et elle eut bien valu l'insignifiant *Jugement Dernier* d'Henri Lemaire qui fut choisi et exécuté. Signalons simplement, parmi les documents relatifs aux travaux parisiens de Rude, le calque, d'une exécution assez banale, de son dessin du bas-relief de *Prométhée animant les arts*, qui fut exécuté avant 1835 pour la façade du Palais Bourbon et arrivons à la série capitale des esquisses, et projets pour la décoration de l'Arc de l'Etoile, qui est une des richesses principales du portefeuille légué au Musée de Dijon.



On sait qu'au cours des travaux, qui s'avançaient assez lentement, de l'Arc de l'Etoile, sous la direction de l'architecte Huyot, le gouvernement de Charles X conçut un moment le dessein assez singulier de consacrer l'arc à la gloire du duc d'Angoulême et de l'armée d'Espagne ; une frise fut commandée en 1828 à une série de sculpteurs élèves de Cartellier et de Bosio. Rude fut du nombre et parmi les dessins de Dijon, comme parmi ceux qui sont restés chez les héritiers de Cabet, figurent d'assez nombreux croquis en vue d'une espèce de « marche militaire » (c'est l'expression d'un mémoire de l'architecte publié par de Fourcaud), et de la réception du duc d'Angoulême par la population parisienne. Mais ces dessins assez habiles, dont les uns sont des recherches au crayon, les autres des mises au net à la plume, conformes au procédé habituel de Rude, ne concernaient pas seulement le morceau limité qui devait être confié à notre sculpteur, lequel n'avait aucun rôle de direction sur l'ensemble des huit à dix artistes désignés pour cette besogne. On a supposé qu'un dessin conducteur avait été exécuté par la Direction des travaux et que nous en aurions là une copie partielle de la main de Rude ou de sa femme. Le caractère de *recherches* de certains morceaux légèrement esquissés nous fait croire plutôt cependant à une composition originale qui aurait

été demandée peut-être à chacun des sculpteurs, quitte à ne leur donner que l'exécution d'une partie limitée, une fois le projet choisi et arrêté.

Quoi qu'il en soit, le modèle seul en plâtre de cette frise fut exécuté, livré en



Cl. Archives photographiques.

FIG. 7. — F. Rude, VICTOIRE AU TAMBOURIN. Dessin (Musée de Dijon).

janvier 1830 et détruit plus tard dans le chantier, lorsque le Gouvernement de Juillet eut repris les travaux de l'arc suivant l'intention logique de son créateur.

Le programme nouveau est arrêté dès le mois de novembre 1830 et Rude figure encore parmi les sculpteurs désignés avec Laitié, Jacquot, Brun, Cailhouet

et Seurre pour l'exécution de la frise, et les études recommencent. Il en reste peu de traces cependant dans nos portefeuilles, à l'exception de quelques croquis sommaires donnant le schéma de la partie de frise qui fut confiée à Rude et qui devait représenter le *Retour de l'armée d'Égypte*.

Beaucoup plus importante et plus curieuse est la série des dessins préparatoires à la composition des groupes en haut-relief qui, sous le nom de *trophées*, devaient décorer les piédroits de l'arc monumental. Il n'en fut question qu'après le remplacement de l'architecte Huyot par Abel Blouet en 1833. Thiers, alors ministre, demande des projets à Rude, en même temps du reste qu'à certains autres sculpteurs. De Fourcaud a souligné le fait. Nous avons à Dijon une série complète de quatre compositions qui durent être soumises par Rude au ministre. Celui-ci tenait, paraît-il, à dicter lui-même les données allégoriques illustrant certaines dates, essentielles selon lui, de l'histoire de la Révolution et de l'Empire, tandis qu'Abel Blouet se serait contenté de quelques Victoires et allégories banales. Les quatre compositions de Rude, crayon et encre sur papier calque, comportent chacune un jeune homme nu et casqué qui en fait le centre avec quelques figures accessoires allégoriques, s'enlevant sur un fond d'armes, de drapeaux et de plantes. Ce sont vraiment des trophées, mais d'une allure bien banale et d'une ordonnance bien peu expressive. Cependant, dans le premier, le jeune homme semble vouloir entraîner deux femmes assises derrière lui : c'est le *Départ* ; dans le second, il a le glaive au poing et derrière lui la figure classique du Nil avec un chameau : c'est la *Campagne d'Égypte* ; dans le troisième, plus véhément, il bouscule un autre fleuve qui s'oppose à son passage, la Bérésina, et des loups le harcèlent d'autre part : c'est la *Retraite de Russie* ; enfin, dans le quatrième, il est drapé dans son manteau et remet son glaive au fourreau ; derrière lui paraît un attelage de bœufs : c'est la *Paix*.

De Fourcaud qui a fait de ces dessins une étude très précise, à laquelle nous renvoyons, avait constitué une deuxième série parmi les documents du portefeuille Joliet. Il affirmait à juste titre que ces nouveaux dessins sont certainement postérieurs aux premiers ; ils nous donnent en effet des compositions plus compliquées et plus monumentales, plus voisines de la formule qui sera adoptée définitivement ; on y voit partout une figure ailée et volante qui domine le groupe, et généralement un cheval au milieu des guerriers du premier plan. L'un des dessins-calques du Louvre reproduit à peu près exactement l'une de ces compositions où l'on peut déjà reconnaître le *Départ des Volontaires* ; le cheval piaffe sur place et le jeune guerrier nu le maîtrise comme dans le groupe que nous notions déjà tout à l'heure dans la frise de la *Chasse de Méléagre*, comme dans plusieurs autres études du portefeuille Joliet, entre autres le très

beau dessin que nous reproduisons ici ; dans ce dernier nous voyons le cheval cabré se dirigeant vers la droite avec le jeune héros nu, un javelot dans la main gauche, qui le tient en bride de la droite ; la composition très sculpturale rappelle à la fois certains groupes antiques et les chevaux de Marly de Guillaume Coustou : une force et un accent héroïque, y éclatent où se laisse déjà prévoir l'allure du *Départ* définitif.

Toutefois cette deuxième série, de Dijon, qui comprend un groupe de trois



Cl. Archives photographiques.

FIG. 8. — F. Rude, PROJET POUR LE « DÉPART DES VOLONTAIRES ». Dessin (Musée de Dijon).

femmes simplement dominées par un aigle, n'a plus l'homogénéité de la première. Il en est de même, du reste, de la série des calques du Louvre, série composite, dans laquelle, entre le *Départ* que nous avons décrit plus haut et un *Retour* où le guerrier remet son glaive au fourreau comme dans la première suite dijonnaise, figure une *Résistance* (?) assez mal venue et une *Retraite de Russie* compliquée et confuse. Il semble bien que nous n'ayons plus là que des idées sans lien nécessaire entre elles, que l'artiste soumet au ministre et entre lesquelles ils s'arrêteront, d'un commun accord peut-être, à celle du *Départ des Volontaires*, qui est

la plus étudiée. Celle-ci va, d'ailleurs, dans des études subséquentes, dessinées ou modelées, dont le détail nous manque malheureusement, recevoir bien des compléments importants, se pénétrer surtout d'une vigueur et d'un accent d'une énergie farouche, aussi bien dans la figure volante qui deviendra l'incomparable Marseillaise que dans les figures terrestres, parmi lesquelles le jeune homme au cheval cabré subsistera mais tout à fait à l'arrière-plan ; la silhouette des faisceaux d'armes du fond qui appartenaient au tout premier projet, subsistera également ; mais, au lieu de jouer le rôle d'accessoires symboliques, ils seront incorporés désormais à cette foule en marche enthousiaste et agissante. Le chef-d'œuvre va naître de ces données incomplètes, grâce à cette puissance de réalisation plastique à laquelle nous avons déjà fait allusion et que les dessins, même les plus beaux, nous laissent à peine entrevoir.



Cl. Archives photographiques.

FIG. 9. — F. Rude, DEUX GÉNIES (dessin).

(Musée de Dijon.)

Aucune pièce du portefeuille Joliet n'est attribuable à une date postérieure à 1835. De Fourcaud l'expliquait en affirmant qu'après cette date, Rude, « n'ayant plus à s'employer comme décorateur et à combiner des scènes à nombreux personnages, avait presque totalement renoncé au papier ». Cela nous paraît assez difficile à admettre. La réunion des dessins aujourd'hui conservés à Dijon, livrés à l'aventure jusqu'au jour béni où Gaston Joliet les recueillit, était peut-être arbitraire. Peut-être ces quelque cent cinquante dessins relatifs à une période unique de la vie de l'artiste ne constituent-ils qu'une partie de ce qu'il avait gardé lui-même de ses études, une partie de ce dont ses héritiers détachèrent en 1871 le maigre lot destiné au Louvre et dont ils ont eu le tort de ne pas assurer l'intégrité ; car il semble bien que le portefeuille racheté par Joliet en 1891 ait dû antérieurement appartenir à un ensemble qui se trouvait entre les mains de Cabet. Nous avons retrouvé chez les héritiers de celui-ci quelques bribes qui se raccordent avec les séries Joliet, ainsi qu'une pièce unique, d'un caractère assez exceptionnel, il est vrai, datée de 1845. Qui sait si quelques portefeuilles égarés ne ramèneront pas un jour à la lumière des documents relatifs aux études de jeunesse de Rude, ou à l'activité de sa maturité entre 1835 et 1855 ?

PAUL VITRY



BIBLIOGRAPHIE



LIVRES

Josef STRZYGOWSKI. — **Early Church Art in Northern Europe.** In-8°, 172 p., 190 ill.
Ed. B. T. Batsford, Ltd. London, 1928.

Le présent livre du professeur J. Strzygowski a pour point de départ les conférences que le savant viennois a faites à l'Université de Londres, ce qui explique son caractère un peu fragmentaire et sa division assez arbitraire en cinq chapitres, à savoir : I. L'art pré-roman des croates ; II. L'architecture de bois, en Europe Orientale ; III. Les églises partiellement construites en bois, en Europe occidentale ; IV. Les églises de Norvège ; V. Les tombes royales en Scandinavie.

Cette même forme de « conférences » donne, d'autre part, un caractère vivant à l'exposé de l'érudit, ne nuit en aucune façon à l'unité de son œuvre, et lui permet de résumer les idées essentielles contenues dans ses divers travaux publiés depuis 1916. (Cf. *Wesen und Entwicklung der bildenden Kunst in Asien, Der sachliche Aufbau des Menschentums und die Entwicklung der Menschheit von der bildenden Kunst ausgesehen, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Origin of Christian Church Art*, etc.)

L'idée directrice de M. J. Strzygowski se réduit, comme on sait, à rechercher pour l'art médiéval européen un foyer autre que la Grèce et Rome, foyer indépendant, peut-être antérieur à toute la civilisation méridionale méditerranéenne.

L'historien de l'art trouve ce foyer au Nord de l'Europe et de l'Asie, ce dont témoignent de rares monuments, les vestiges d'une riche architecture en bois, disséminée un peu partout sur notre continent, surtout à l'Est de l'Europe, dans les pays slaves et nordiques. M. Strzygowski se met à la recherche des restes de cette vieille et ancienne culture méconnue,

de cette architecture et de cette ornementation en Europe, antérieurement à la poussée culturelle de Rome et de Byzance vers le Nord. Le premier chapitre est consacré aux églises de la côte dalmatienne, qui présentent des traits qu'on rattacherait plutôt à l'art nordique qu'à celui de la Méditerranée ; le second et le troisième concernent les édifices entièrement ou partiellement en bois (en Europe Orientale, en Prusse, en Pologne, etc., en Angleterre) ; enfin les constructions, édifices et tombes nordiques sont analysés dans les derniers chapitres. Partout ce sont les liens qui rattachent ces monuments aux formes différentes de celles du monde gréco-romain qui sont soigneusement dégagés. Tout en reconnaissant qu'il y a quelque témérité ou exagération dans les comparaisons et les conclusions de M. J. Strzygowski, il faut convenir que sa méthode fondée sur l'étude détaillée de tous les éléments artistiques qu'il tâche d'expliquer et de pénétrer présente un intérêt tout à fait exceptionnel. Aucun investigateur futur en ce domaine de l'art, peu ou point étudié, ne pourra se dispenser de tenir compte de ses travaux.

M. J.



Ch. PICARD et P. DE LA COSTE-MESSELIÈRE. — **La sculpture grecque à Delphes.** 46 p. et 40 pl. Paris, E. de Boccard. 1929.

Cet excellent petit volume nous est précieux à plus d'un titre, on n'en saurait trop recommander la lecture. D'abord, il a le mérite de résumer, d'une façon brève, mais explicite, tout ce que nous devons à l'Ecole française d'Athènes, en exposant le résultat des fouilles qui furent son œuvre. P. Foucart en ouvrit

le chantier, en 1863, et Th. Homolle les conduisit avec autorité depuis 1892. Les chercheurs sont toujours à l'œuvre, mais il est temps de donner la somme actuelle de leurs trouvailles. De plus, l'importance même de ces découvertes demande à être signalée. Je sais des touristes à qui le trésor des Athéniens paraît une bien petite chapelle pour commémorer Marathon : il faut au grand nombre un commentaire autour de l'atticisme. MM. Picard et de la Coste-Messelière ont bien voulu se charger de cette tâche en nous offrant un guide, grâce à quoi nous pouvons nous extasier sur des débris de chefs-d'œuvre. Des statues argiennes archaïques jusqu'aux ouvrages romanisants, en passant par les métopes de Sicyone, le sphinx naxien, les cariatides de Cnide ou de Siphnos, les frises siphniennes, les frontons du temple d'Apollon, le trésor d'Athènes, la colonne aux acanthes, l'Aurige, l'Agias de Lysippe, la route est ardue, sur ce petit espace que dominent les rouges Phétriades, mais c'est tout au long du jardin de l'art grec qu'elle sinue ; il est peu de promenades plus attachantes, ni qui vous payent mieux de votre peine. Les nombreuses planches du volume sont suffisantes pour suivre l'analyse stylistique très minutieuse et très pertinente à laquelle nous convient les auteurs. Leur exposé, présenté sous une forme discursive, n'a rien de la sécheresse d'un catalogue, et si j'avais quelque restriction à faire, je reprocherais au style une recherche qui le rend parfois un peu fatigant. On placera ce livre sur le rayon de la précieuse description de Delphes que nous a donnée E. Bourguet. J. B.



G. DE JERPHANION. — **Mélanges d'archéologie anatolienne. Monuments préhelléniques, gréco-romains, byzantins et musulmans, de Pont, de Cappadoce et de Galatie.** (Mélanges de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth (Liban), tome XIII. 1 vol. in-4° 332 p. de texte ; 1 vol. in-4° de 120 pl. Beyrouth, Imprimerie catholique, 1928.

Le Révérend Père de Jerphanion, dont le magnifique ouvrage consacré aux églises rupestres de Cappadoce a apporté tant d'aperçus nouveaux sur les origines de l'iconographie reli-

gieuse des églises d'Occident, publie dans ces mélanges les résultats d'un voyage dans la région pontique et en Cappadoce, et d'un séjour prolongé à Angora pendant lequel il a pu réunir d'importantes informations sur les monuments anciens de la capitale turque.

Dans ce recueil nous noterons deux études approfondies sur l'église Saint-Clément et sur la citadelle d'Angora.

L'église Saint-Clément n'avait été jusqu'à présent que signalée par quelques auteurs. Ce n'est plus aujourd'hui qu'une ruine. Cependant, à la suite de déblaiements entrepris en 1927, et grâce à une étude approfondie, le Père de Jerphanion, aidé de M. W. Zorer, a pu en restituer le plan et l'élévation. Cette église est du type de la « basilique à coupole », dont les dispositions générales font prévoir celles de Sainte-Sophie de Constantinople. Son rez-de-chaussée présente une singulière ressemblance avec l'église de la Koimésis de Nicée ; elle avait, en outre, des galeries sur les bas-côtés comme Sainte-Sophie de Salonique. L'auteur attribue ce monument, dont il donne des plans et de nombreuses photographies, à la fin du ve ou au début du vi^e siècle.

La citadelle, qu'on appelle généralement la citadelle Seldjoukide d'Angora, est incontestablement byzantine. Le Père de Jerphanion le démontre nettement par des rapprochements nombreux avec d'autres forteresses byzantines. L'auteur a étudié avec soin la poliorcétique byzantine et tous les bons ouvrages relatifs aux constructions défensives des Byzantins, et il en a tiré des observations fort intéressantes.

La citadelle aurait été élevée aux environs de l'année 630, puis restaurée et doublée sur deux de ses fronts par une seconde enceinte dans le premier tiers du ix^e siècle, après les assauts d'Haroun-al-Rachid.

L'enceinte propre de la citadelle est défendue par des tours pentagonales, très saillantes, placées à intervalles à peu près réguliers et très rapprochés. On voit dans ces tours pentagonales l'application d'un système préconisé par les traités de fortification, notamment par l'Anonyme de Byzance, au temps de Justinien, et qui fut rarement appliqué.

Ces tours pentagonales, plus nombreuses qu'en aucune autre enceinte du même genre, forment un ensemble imposant, l'un des mieux conservés et des plus caractéristiques de l'architecture militaire byzantine. « A qui les

a vues, dit l'auteur, ces longues files de tours laissent dans la mémoire un souvenir qui ne s'efface pas. »

L'entrée principale de cette citadelle est dissimulée au fond d'un cul-de-sac, dans le flanc d'un grand saillant, et fait face à une tour qui en défendait l'accès ; cette entrée traversait le saillant et ses deux portes, celle ouvrant sur l'extérieur et celle regardant l'intérieur étaient percées en chicane dans deux murailles du saillant placées à angle droit.

Nous observerons que la même disposition se voit à une entrée du château de Sahyoun (Saône), près de Lattaquié, en Syrie, construit par les Francs, vraisemblablement au début du XII^e siècle.

Il n'est pas douteux que les premiers croisés arrivant par le Nord et s'emparant d'un certain nombre de forteresses byzantines — ils occupèrent Angora en 1101 — s'inspirèrent dans leurs constructions militaires de Syrie des modèles que leurs fournissaient ces monuments.

Le recueil du Père de Jerphanion se termine par une étude sur les inscriptions grecques et latines d'Angora, où les épigraphistes trouveront un précieux élément de travail.

PAUL DESCHAMPS



F. SCHMIDT-DEGENER. — **Rembrandt und der holländische Barock** (trad. allemande par A. Pauli). Studien der Bibliothek Warburg, tome IX. In-8°, 54 p., index, 16 pl. Ed. Teubner, Leipzig et Berlin, 1928.

Parmi la littérature très riche consacrée à l'œuvre et à la vie de Rembrandt, le petit livre de M. F. Schmidt-Degener, un des meilleurs connaisseurs de l'art hollandais, doit occuper une place d'honneur. L'étude de l'auteur n'apporte pas de nouveaux faits historiques, mais permet de voir à distance tout le développement, le rôle, l'importance du grand maître néerlandais, sa place dans son milieu, parmi toutes les tendances spirituelles de l'époque et de l'ambiance où il vivait. Cette étude donne, enfin, une image nette et claire de ce génie qui dépasse son temps, et de son sort tragique, conséquence de son isolement.

Dès le début du livre, la figure de Rembrandt est opposée à celle d'un autre grand artiste

hollandais de l'époque, le poète Vondel, pour faire ressortir le contraste entre le grand Hollandais, individualiste, universel et humain, et le poète flamand rattaché à l'époque, à la race, au milieu, au présent le plus limité, avec son grand talent local et son goût du terroir.

Les deux vies se développent l'une à côté de l'autre. Leur juxtaposition permet à M. Schmidt-Degener de scruter avec une finesse incomparable tous les traits caractéristiques de l'art de Rembrandt et de son évolution en plein baroque hollandais.

Enfin le caractère universel de l'art du grand artiste présente des affinités qui le rapprochent d'autres grands artistes d'autres nations, de Titien et de Shakespeare, par exemple.

Ce petit livre, bien senti et écrit avec une pénétration rare, permet de mieux comprendre l'époque et le peintre que bien des gros volumes nourris de faits et de dates. M. J.



Walter BOMBE. — **Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei in 16^{ten} Jahrhundert, aus dem Rossi-Bombe-Archiv im Kunsthistorischen Institut zu Florenz.** 133 p., 23 pl. Klinkhardt et Biermann, éd. Leipzig, 1929.

Le professeur Bombe publie tout un ensemble de documents jadis découverts et copiés par le professeur Adamo Rossi qui, à sa mort, a légué ses notes à l'Institut allemand d'Histoire de l'Art, à Florence. Tout ce matériel, mis sous séquestre pendant la guerre, a été mis de nouveau à la disposition des savants, en 1923. M. W. B., depuis 1900, avait réuni, de son côté, quantité de documents sur l'art italien. Il nous donne aujourd'hui le résultat de sa mission en ce qui concerne l'histoire de la peinture à Pérouse, à la fin du XV^e et au XVI^e siècle. C'est donc le travail de l'archiviste qu'il faut louer, en même temps que la minutie et l'exactitude de l'éditeur de textes. Ceux-ci nous apportent de précieux renseignements sur la biographie de Péruce, de 1486 à la fin du XV^e siècle, sur Pinturicchio et ceux de ses travaux exécutés pour Alexandre VI, sur Giannicola di Paolo, di Giovanni, surnommé Smicca ; sur Giovanni Battista Caporali, Bernardino di Mariotto dello Stagno, Sinibaldo Ibi, Pompeo di Pergentile

Cocchi, Giovanni di Giorgio, Fiorenzo di Giuliano di Geminiano, Organtino di Mariano Bisconti. Viennent ensuite les peintres étrangers qui travaillèrent à Pérouse au ^{xvi}^e siècle : Dono dei Doni d'Assise, Orsino di Antonio Carota, Cristofano Gherardi, Bernardo di Girolamo di Clemente Rosselli, de Florence; Lattanzo Pagani, de Monte Rubiano; Giovanni Battista Ingoni, de Modène; Federigo Barocci, Cesare Nebbia d'Orvieto, Niccolo di Antonio Circignano, dit le Pomarancio, Giovanni Battista Lombardelli, de Montenuovo; Antonio Vassilachio, dit l'Aliense; Valerio di Agostino d'Olivieri, d'Arezzo. Ce très utile ouvrage, dont la suite nous est annoncée à bref délai, est illustré de reproductions d'œuvres inédites ou peu connues.

J. B.



Das Kunstgewerbe. Museum zu Leipzig.

Bericht aus Anlass der Eröffnung der Grassi-museums im Neubau an der Johannis-kirche, am 30 September 1929. 50 p., 49 pl. et 2 plans. Leipzig 1929.

Le Musée des Arts Décoratifs de Leipzig est un des mieux pourvus d'Allemagne. C'est aussi l'un des mieux logés, et les amateurs d'architecture nouvelle auraient lieu d'admirer ces vastes bâtiments de pierre rose, et les cours où la simple régularité des tapis de gazon s'allie à la géométrie de la construction. J'ai moins d'estime pour les inexplicables appendices métalliques qui couronnent la toiture. Dans les vastes salles s'éploie l'art industriel de toutes les contrées avec un souci de la présentation, une abondance sans prolixité, qui fait envie. L'on conçoit la satisfaction de M. Graul qui a fait précéder le catalogue d'objets choisis qu'il nous présente, d'un historique du Musée Grassi. C'est celle d'un homme qui sait la valeur d'efforts prolongés, et qui apprécie à sa juste mesure leurs résultats. Songeons que l'acte de naissance du musée nous reporte à 1874, et que c'est en 1914 que furent tracés les plans du nouvel édifice. Ce qu'on nous présente n'est donc pas le fruit de l'improvisation. Le nom qui s'attache à cette institution est celui de Franz Dominic Grassi, à qui l'on en doit la fondation, le 17 novembre 1880. Le choix des objets reproduits sur les planches du présent volume est judicieux, mais il eût

peut-être été préférable de se borner à des types exceptionnels, sinon inédits : les planches de médailles paraissent superflues. J. B.



François SCHOLTEN. — **La Palestine illustrée** : I. La porte d'entrée ; Jaffa. II. Jaffa la belle. In-4°. J. Budry et C^{ie}. Paris, 1929.

Du vaste ouvrage que M. Scholten a l'intention de consacrer à la Palestine, voici les deux premiers volumes réservés à Jaffa.

Par des photographies, qui témoignent d'un rare sens artistique et des citations empruntées aux livres saints des diverses religions, l'auteur nous donne une image expliquée de la Terre-Sainte avec ses paysages, ses monuments, ses produits, ses populations. Nous retiendrons spécialement ce qui concerne l'art. On y trouvera un ensemble complet des édifices religieux de Jaffa, églises, synagogues, mosquées, couvents. Les bâtiments des chrétiens, tous modernes, ne présentent pas autant d'intérêt archéologique que les mosquées, dont quelques-unes sont anciennes et illustrées, comme celle de Sidna-Ali. A noter les photographies de lieux de pèlerinage chers à plusieurs religions, comme le tombeau de Ruben. L'ouvrage de M. Scholten s'annonce comme une encyclopédie palestinienne, magnifiquement illustrée, à la réalisation de laquelle il apporte beaucoup de goût et d'érudition.

ANDRÉ COURTET



Zygmunt BATOWSKI. — **Zbior graficzny w Uniwersytecie Warszawskim**. In-8°, 102 p., 49 pl. Ed. de l'Université, Varsovie, 1928.

La Bibliothèque de l'Université de Varsovie a en sa possession le plus grand dépôt de gravures, d'estampes, de dessins de Pologne. Cette collection a été fondée par le roi Stanislas-Auguste. Après la mort du roi, elle comptait environ soixante-dix mille pièces. Le Gouvernement du Royaume la racheta aux héritiers de Stanislas-Auguste pour l'Université de Varsovie (1818). Le don du comte Stanislas Potocki l'augmenta de cinq mille quatre cents estampes et dessins. La collection s'accrut encore par les achats de l'Université. La fin de l'indépendance de la Pologne (1831) et l'incorporation de la collection à l'Académie des

Beaux-Arts de Saint-Petersbourg mirent un terme à ce développement, et la collection ne revint à Varsovie qu'en 1923. Deux collections moins importantes : celle de la Société des Amis des Sciences et des Lettres à Varsovie, et celle du prince E. Sapiche, furent réunies à celle de l'Université.

En général ce cabinet des estampes garde aujourd'hui son ancien système de classement par sujets, qui date de 1775-1788 (sauf les cartons des dessins originaux qui sont classés par ordre alphabétique).

Les gravures et les estampes de différentes époques, et notamment du XVI^e au XVIII^e siècles, forment la partie principale du cabinet. A côté de spécimens d'ouvrages dus aux maîtres polonais, on trouve d'assez nombreuses œuvres des grands artistes européens : la collection comprend un certain nombre de dessins de Dürer, de Rembrandt, de Jordaens, etc., de l'école française du XVIII^e siècle, Nattier, Boucher, Lesueur, Fragonard, etc., et d'autres écoles.

M. J.



G. LA ROËRIE et commandant J. VIVIELLE. —

Navires et marins, de la rame à l'hélice.

Paris, 1930, éd. Duchartre et Van Buggenhoudt, 2 vol. in-4°, 283 et 411 p., nombreuses illustrations.

Deux beaux volumes, remarquablement illustrés. Ajoutons — ce qui ne va pas de soi — que la lecture en est rendue très agréable par un style alerte et d'un entrain communicatif. Les auteurs sont gens de mer, épris de leur métier ; ce sont aussi gens de science et archéologues. Ils attaquent leur ouvrage avec cette conviction et cette compétence du dedans, si je puis dire, que nous voyons au commandant Lefebvre des Noëttes, lorsqu'il nous entretient de l'attelage antique. Le pur — parfois trop pur — érudit a tout à y gagner. Le lecteur qui ne faisait que soupçonner jusqu'ici le problème posé par les descriptions anciennes de la trière, pourra toucher du doigt la difficulté, et acquérir une connaissance concrète sur un point capital de la vie des Anciens. Les auteurs ont puisé à toutes les sources ; ce serait un méchant reproche que de leur signaler des omissions en une si vaste revue. Ils ont fréquenté avec fruit le Cabinet des médailles et fait un usage pertinent des documents numismatiques. Je m'étonne toutefois qu'ils n'aient pas

songé à tirer parti, du point de vue nautique, de la fameuse coupe où l'on voit — au VI^e siècle av. J.-C. — le roi de Cyrène Arcésilas, sur le pont d'un de ses vaisseaux de commerce, à l'abri de la grand'voile, tandis que des singes gambadent sur la vergue. Ne sont-ce pas des poulies que l'on distingue dans le grément ? Laissons passer les siècles, comme on nous y convie. Parmi tant de tableaux allègrement peints de la vie maritime, un des plus brillants et des plus exacts sans doute que l'on puisse citer est la prise de la galère turque devant Barcelone, dans la dernière partie du *Don Quichotte*, ces pages merveilleuses eussent trouvé leur place ici.

Les images qui abondent dans l'ouvrage en font un très beau livre d'art. Est-il besoin de signaler que les « figures de proue » fourniraient à elles seules la matière d'un volume. Terminons par un vœu, c'est que notre musée de la Marine soit bientôt logé comme il le mérite et qu'il puisse contribuer à revivifier cet esprit marin dont on sent MM. G. La Roërie et le commandant J. Vivieille tout imprégnés.

J. B.



Henri CLASSENS. — **La médaille contemporaine.** Paris, G. Crès, 1930, 60 p., 69 pl.

M. Classens a raison d'attirer l'attention sur un groupe d'artistes un peu dédaignés, les médailleurs. Ils sont nombreux en France, à cette heure, et maintiennent dignement les traditions d'une école illustre dans le passé. La qualité de certaines des œuvres reproduites montre bien qu'on aurait tort de ne voir en eux que des sculpteurs au petit pied, et « de seconde zone ». En réalité, la médaille est un art autonome, qui a ses exigences et sa fierté. On souhaite que le public s'en rende compte et que sa faveur favorise des efforts souvent payés d'ingratitude. Une doctrine sévère est parfois un mauvais cheval de bataille, c'est vrai, mais j'ai le sentiment que M. Classens a trop bien senti ce péril. Son choix semble parfois difficile à justifier, et il a quelque peine, en énumérant les médailleurs qui trouvent grâce devant lui, à caractériser chacun d'eux. On eût désiré un peu plus de fermeté. Il y avait aussi plus à dire sur le rôle même de la médaille à notre époque et sur le développement que l'on peut escompter de cet art délicat et raffiné ; mais le volume est agréable et utile.

J. B.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

UNE FRESQUE D'ANDREA DEL CASTAGNO

M. Giampiero Pucci signale (*Revista d'Arte*, n° 1, janvier-mars 1930) une fresque qu'il attribue à Andrea del Castagno et qui se trouve au château del Trebbio, ancienne demeure de la famille Pazzi, près de Florence. Elle représente *La Vierge avec l'Enfant sur un trône*. Peinte dans

mais qui mérite de retenir l'attention, étant donné le petit nombre des tableaux d'Andrea del Castagno que le temps nous a conservés.



RÉPONSE DE M. L. PLANISCIG A M. ADOLFO VENTURI

Une lettre de M. L. Planiscig à M. Adolfo Venturi apporte de nouveaux éléments à la controverse dont nous avons rendu compte dans le numéro d'avril de la *Gazette* (v. p. 275-276, « Deux articles sur Pietro Lombardi » ; Cf. dans *Dedalo*, janvier 1930, l'article de M. L. Planiscig, et dans l'*Arte*, mars 1930, l'article de M. A. Venturi). M. L. Planiscig appuie de nouveaux arguments l'attribution à Pietro Lombardi de plusieurs bas-reliefs vénitiens du xve siècle ; il insiste sur les fondements solides de ses rapprochements et sur la valeur scientifique de sa méthode, opposée à celle de M. A. Venturi.



LES ÉLÉMENTS PROPREMENT ASIATIQUES DANS L'ART

M. J. Strzygowski résume dans un bref article (*Revue des Arts asiatiques*, 1930, n° 1, tome VI) ses idées sur le rapport des éléments asiatiques et européens dans l'histoire de l'art. D'après lui, tout le Nord de l'Europe s'est trouvé en relations étroites avec l'Asie, de même que l'art de la région méditerranéenne l'a été avec l'Asie antérieure. Le Nord de l'Europe ne doit pas être considéré comme un pays barbare ; au contraire, cette région fut un terrain d'expansion pour l'art sibérien et pour l'art iranien.

M. Strzygowski insiste sur la nécessité de distinguer l'Asie proprement dite, l'Asie occidentale, septentrionale et orientale, dont le centre est la Haute-Asie, et ses territoires avancés qu'on a jusqu'à présent maintenus



Andrea del Castagno, LA VIERGE SUR UN TRÔNE.
(Castello del Trebbio, près de Florence.)

la chapelle du château, elle se trouve actuellement dans une salle contiguë, où toute la paroi fut transportée, il y a quelques années.

M. G. Pucci compare cette œuvre aux autres tableaux d'Andrea del Castagno ; il y trouve le même coloris, la même facture, le même dessin. Elle appartient à la période de maturité de l'artiste (1445-1503). C'est une œuvre secondaire,

au premier plan : l'Asie Mineure, l'Inde et la Chine. Le savant viennois expose à nouveau le résultat de ses études passées. Il les groupe en un ensemble qu'il illustre de considérations sur l'essence de l'art asiatique placé dans son cadre historique.



LES SCULPTURES FLAMANDES A L'ÉGLISE DE BROU

M. le docteur J. Duverger étudie (*Oud Holland*, 1930, fasc. I) les sculptures flamandes de l'Église de Brou, exécutées pour Marguerite d'Autriche (1480-1530). De 1517 à 1529, prennent place une série d'œuvres de maîtres flamands : d'abord celles de la chapelle de Marguerite et de l'autel des *Sept Joies*, puis celles qui ornent les sépultures. L'auteur s'arrête plus longuement devant les créations de Jan van Room (1513-1514 ?), aux formes gothiques, où se font jour quelques éléments « Renaissance », selon le goût de l'époque. Parmi les autres sculpteurs, on cite Jan van Loven, Gilles van Belle et l'Allemand Thomas Meyt. Depuis 1526, Koenraad Meyt collabore aussi aux œuvres de Brou, mais il ne s'agit que de quelques figures et de *putti*. La liste des noms des différents artistes associés plus ou moins à ces travaux, avec les dates où se manifesta leur activité, est donnée à la fin de cette étude.



LE MAÎTRE DE ALKMAAR

Dans la même revue (*Oud Holland*, 1930, fasc. III), M^{me} F. van Gelder-Schrijver consacre un article au maître d'Alkmaar, qui travailla à Haarlem après la mort de Geertgen tot Saint-Jans jusqu'en 1515 environ. Une seule œuvre d'Alkmaar : *Les Sept Charités*, du Rijksmuseum à Amsterdam, est datée et porte le cachet personnel de l'artiste. Ses autres tableaux se divisent en œuvres de jeunesse, influencées par Geertgen, et œuvres de maturité, influencées par Mostaert. L'auteur discute la date et l'attribution d'un certain nombre de

tableaux du maître. Il élimine ainsi de la liste de ses œuvres, établie d'après leur caractère et leur style, quelques attributions fausses (à Budapest, à La Haye, à Philadelphie). Des rapprochements avec d'autres tableaux apparentés aux créations du peintre sont donnés dans la seconde partie de l'article. Enfin M^{me} van Gelder-Schrijver trace brièvement les grandes lignes de la tradition picturale de l'école de Haarlem, qui unit toutes ces œuvres, telle qu'elle se présente vers l'an 1525.



LES DESSINS DE GOYA ET LEURS COPIES

M. August L. Mayer étudie (*Belvedere*, juin 1930) le rapport qui existe entre les dessins



Francisco de Goya, LA MAJA ET LA VIEILLE.
(Hambourg.)

authentiques de Goya et le grand nombre de copies, de faux et d'imitations qu'il est parfois malaisé de distinguer des originaux.



Copie de LA MAJA ET LA VIEILLE, de F. de Goya.
(Madrid.)

M. Mayer insiste sur le cachet particulier qui distingue les vrais dessins de l'artiste (voir les mains et les yeux). Il montre l'importance des copies anciennes, qui permettent de compléter quelques séries de dessins lorsque celles-ci ne sont pas arrivées entières jusqu'à nous ou sont dispersées un peu partout.



QU'EST-CE QU'UN " FAUX " EN ART ?

M. R. de la Sizeranne analyse (*Revue des Deux Mondes*, 15 juin 1930) la notion du

« faux » dans l'art. Il souligne, avant tout, la difficulté qu'il y a à préciser en quoi consiste au juste l'authenticité d'une œuvre artistique. Faut-il qu'elle ait été conçue, dessinée et peinte d'un bout à l'autre par le maître auquel on l'attribue ? Dans ce cas, « aucune fresque ancienne, aucun Rubens de grandes dimensions ne serait authentique, ni d'ailleurs aucun Tintoret, ni la plupart des portraits de Van Dyck. »

Il ne faut pas oublier qu'autrefois on appelait l'œuvre d'un artiste, chef d'atelier, celle qui avait été conçue par lui et faite dans son atelier, par lui ou par ses élèves, sous sa férule et sa responsabilité. Même en dehors de leur atelier et du cercle de leurs élèves, les artistes du xvi^e et du xvii^e siècle, par exemple, ne se faisaient pas scrupule de s'adresser à une collaboration étrangère. Gueydon a souvent collaboré avec Rubens pour peindre des animaux sur ses grands tableaux ; Filippo Lauri, Jacques Courtois, Jean Neel, Francesco Allegrini, avec Claude Lorrain pour les figures qui peuplent ses paysages ; Poussin avec Guaspre ; Ruysdaël avec Adrien van Ostade, Vermeer, Lingelbach, Berchen ; Van Dyck avec Steewick ; Canaletto avec Tiepolo ; Patel le père avec Le Sueur, etc.

Parfois l'ensemble appartient au maître, et les détails aux élèves et collaborateurs ; parfois c'est le contraire (Rubens, Corot, etc.) ; parfois c'est la conception seule qui est du maître. En outre, il est presque impossible à la science de déceler certaines « fraudes ». L'analyse spectrale, la radiographie, la micrographie ne sont pas en état de découvrir des faux anciens et contemporains des maîtres, quand il s'agit de peintures de la même époque, peintes avec les mêmes brosses. Et comment convient-il de considérer les œuvres repeintes comme, par exemple, les fresques de Mantegna à Mantoue, repeintes par son fils ? En somme, nos idées sur l'intangibilité de l'œuvre d'art viennent d'une conception tout à fait moderne.

Autre problème aussi important : faut-il voir dans une réplique d'un chef-d'œuvre un faux ? Dans ce cas, presque tous les *antiques* mériteraient ce nom, puisque généralement ce ne sont que des répliques tardives exécutées en marbre d'après des originaux en bronze. Il en est de même des restaurations anciennes.

La conclusion de M. R. de la Sizeranne est que, en dehors du point de vue moral, où toute fraude est condamnable, peu importe que l'œuvre

d'art soit « de telle main ou de tel cerveau, ou de telle époque, si elle nous a donné les émotions du beau, une plénitude de vie plus intense, un oubli des dissonances et des mesquineries de la vulgarité ».



VITALE DELLE MADONNE ET SIMONE DEI CROCIFISSI

M^{me} E. S. Vavalà discute (*Revista d'Arte*, n° 4, 1929, et n° 1, 1930) la paternité de la *Vierge avec l'Enfant et les Anges* de la Pinacothèque de Bologne, peinture jadis attribuée à Vitale, actuellement reconnue par l'auteur



Vitale delle Madonne, L'ADORATION DES MAGES.
(Édimbourg, National Gallery.)

comme l'œuvre de Simone dei Crocifissi. Ce tableau sert à M^{me} E. S. Vavalà de point



Simone dei Crocifissi, LA VIERGE, L'ENFANT
ET LES ANGES (Bologne, Pinacothèque).

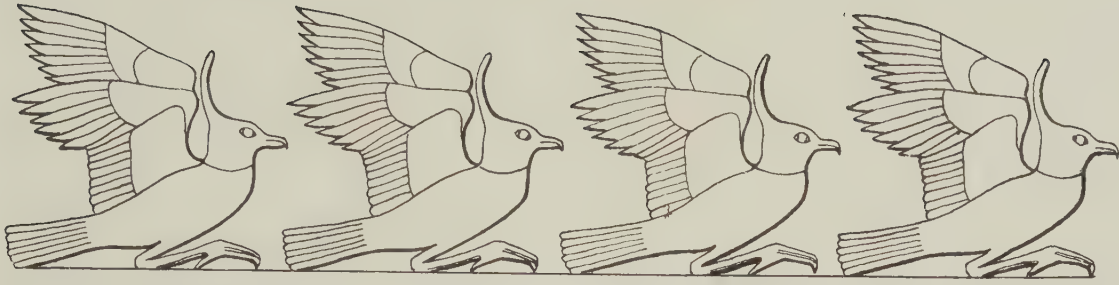
de départ pour préciser le rôle qu'ont joué Vitale et son élève Simone parmi les écoles régionales italiennes du XIII^e et du XIV^e siècle.

Ce sont eux qui ont le plus contribué à donner sa valeur réelle à l'école de Bologne. Les rapports des écoles d'Ombrie, de Rimini, de Sienne et de celle de Bologne sont nettement délimités. L'auteur définit les différentes périodes de l'activité des deux artistes et leur restitue des tableaux attribués parfois à d'autres maîtres.

C'est une période des plus intéressantes de l'école bolonaise qui nous est présentée dans cette étude, école d'abord discrète, mais digne d'intérêt, qui fit bientôt naufrage sur les écueils d'un réalisme prématuré, en l'absence des connaissances techniques suffisantes pour l'exprimer.

Le Gérant : M. LEIRIS.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, H.-L. MOITI, DIRECTEUR, IMPASSE RONSIN, PARIS.



FRISE D'OISEAUX, figurée en bas-relief sur le socle d'une statue de l'époque de Zoser.

DÉCOUVERTE EN ÉGYPTÉ D'UNE ARCHITECTURE NOUVELLE (3.000 AV. J.-C.)

LES fouilles faites au cours de ces six dernières années par M. C. M. Firth, archéologue anglais du Service des Antiquités de l'Égypte, service dirigé par un savant français, M. P. Lacau, ont amené les découvertes monumentales les plus étonnantes qui aient été faites depuis longtemps.

A vingt kilomètres au Sud du Caire, sur la rive gauche du Nil, s'étend dans le désert, en face de l'emplacement occupé jadis dans la vallée par l'antique Memphis, une partie de la nécropole memphite que l'on nomme Saqqarah, du nom d'un village situé à proximité. C'est là, au pied de la Pyramide à degrés du roi Zoser, appelé aussi Djesser ou Djossir, que M. Firth a dégagé des sables une série de monuments construits du vivant de ce pharaon de la III^e dynastie pour la célébration de son culte funéraire. Ces monuments, qui datent par conséquent d'environ 5 000 ans, constituent avec la pyramide à degrés un vaste ensemble rectangulaire, encadré par un mur d'enceinte bastionné, d'une douzaine de mètres de haut et de près de deux kilomètres de tour (v. plan d'ensemble, fig. 2). Ce sont les plus anciens monuments de pierre appareillée, de quelque importance, que l'on connaisse encore à l'heure actuelle en Égypte et sans doute dans le monde. Leur valeur pour l'histoire de l'architecture est donc déjà considérable à ce seul titre ; mais nous verrons combien il est en outre extraordinaire de trouver, à cette époque si reculée, une telle finesse dans la conception artistique jointe à une telle perfection dans la réalisation et le détail de l'exécution. Nous n'avons ici pas moins de six types différents de colonnes ; certaines sont cannelées, plus de 2 000 ans avant les types grecs de ce genre, tandis que d'autres, fasci-

culées, rappellent étrangement nos plus modernes colonnes à godrons. Nous trouvons aussi de nombreuses lignes courbes de tracé impeccable, tant en plan qu'en géométral, alors que ces lignes disparaissent presque complètement par la suite de l'architecture égyptienne en pierre ; enfin le soin apporté dans le jointoiement, l'appareillage et le polissage des pierres n'a jamais été surpassé dans l'histoire monumentale de l'Égypte.

D'autre part, ces monuments sont sans doute l'œuvre du premier architecte dont l'histoire nous livre le nom de façon certaine, le fameux Imhotep, en même temps grand vizir et médecin, plus tard demi-dieu et enfin dieu-même : c'est lui qui, d'après la tradition, à l'époque grecque, passait pour avoir inventé la construction en pierre de taille. M. Firth a eu en effet le rare bonheur de retrouver parmi ces ruines un socle de statue dont l'attribution au roi Zoser même ne peut faire de doute : outre le nom royal de Zoser, Neterkhet, nous trouvons devant les pieds qui seuls subsistent de la statue, les oiseaux *rekhyt* (v. la vignette en tête de l'article), insignes de la royauté égyptienne. Or, chose tout à fait anormale, à côté du nom du roi, se lit celui de son grand vizir Imhotep, avec les titres suivants :

« *Le chancelier du roi de Basse-Égypte, le premier après le roi de Haute-Égypte, administrateur du grand palais, noble héréditaire, grand-prêtre d'Héliopolis, Imhotep.* »

C'est ainsi que ce dieu sort de la légende ou de la mythologie pour entrer dans le domaine de l'histoire. Imhotep fut évidemment un grand génie, son œuvre en témoigne et explique assez le souvenir ineffaçable qu'il laissa à la postérité.

Pour apprécier la nouveauté des monuments construits par Imhotep en l'honneur et pour le culte de son roi, il convient de les situer dans le cadre de ce que nous connaissions jusqu'à son époque en Égypte. Nous avons d'une part des monuments antérieurs à Zoser et à la III^e dynastie : ceux des deux premières dynasties, dites dynasties thinites. Ces monuments sont des *mastabas* ou tombeaux de brique crue, généralement de plan rectangulaire, le plus grand côté orienté dans le sens Nord-Sud. Leur longueur peut atteindre parfois plus d'une cinquantaine de mètres. Leurs faces sont habituellement aveugles, sans aucune trace d'entrée, de chambre, ou de chapelle accessibles du dehors. Les murs extérieurs sont souvent à redans, avec des combinaisons assez savantes et variées : ces redans, facilement réalisables en briques crues, étaient sans doute purement décoratifs. A l'intérieur de ces *mastabas* se trouvaient une ou plusieurs chambres légèrement enfoncées par rapport au niveau du sol. Ces monuments se trouvent surtout groupés en Haute-Égypte, dans la région d'Abydos ; quelques autres ont été retrouvés à Guizèh et à Saqqarah. Notons que dans le monu-

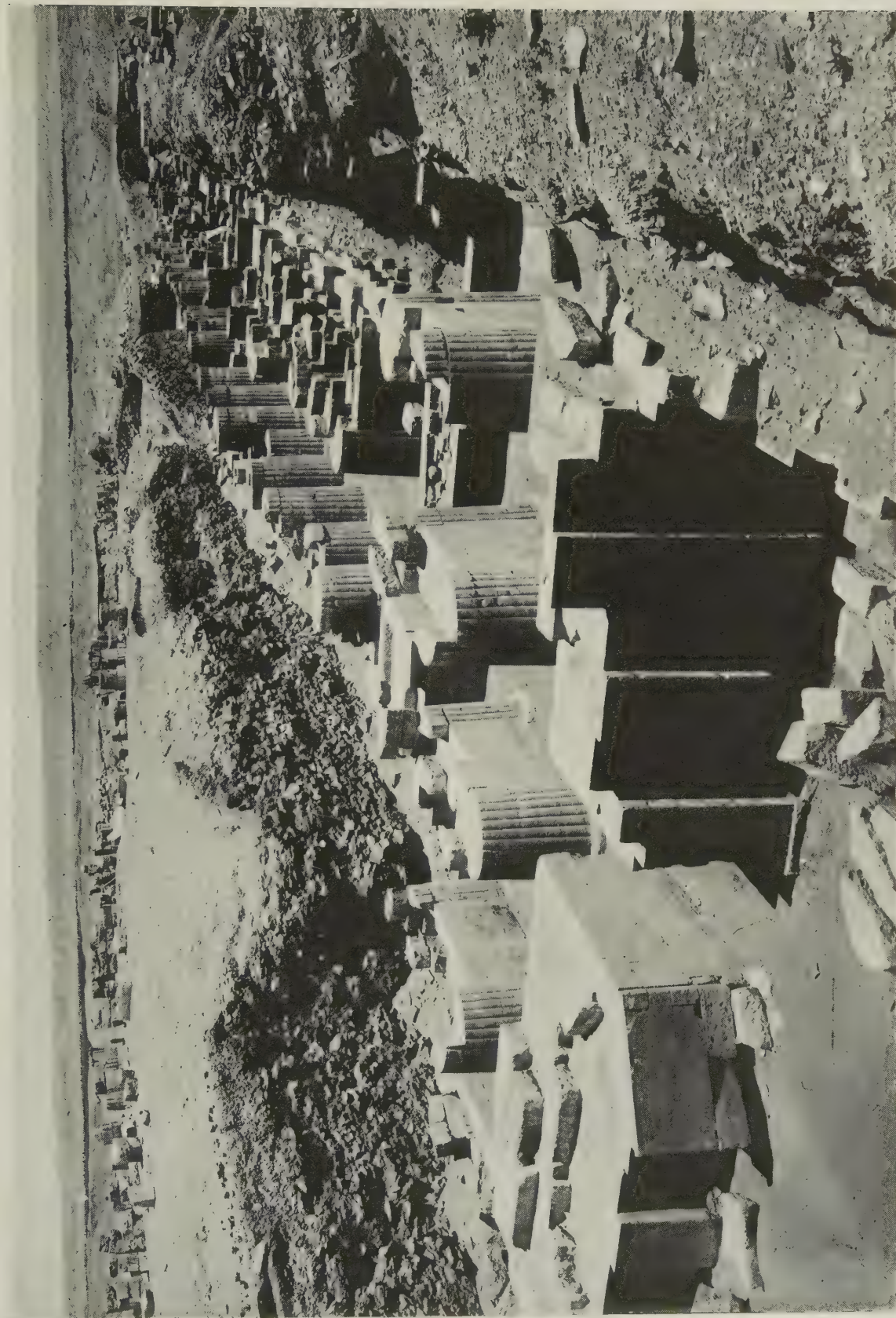


FIG. I. — LA COLONNADE D'ENTRÉE DANS L'ENCEINTE DE ZOSER

ment funéraire attribué à l'un des prédécesseurs de Zoser les plus voisins de son règne, le roi Khasekhmoui, se trouve une chambre en pierre de taille, assez fruste, enveloppée dans un massif de brique crue. C'est le plus ancien spécimen de construction en pierre connu en Égypte.

De l'époque de Zoser ou de ses successeurs immédiats, nous connaissons encore, outre la Pyramide à degrés elle-même, des monuments funéraires de brique crue où l'on voit se développer, souvent à une vingtaine de mètres sous terre, de véritables appartements taillés dans le roc ; on y accédait par des puits ou des escaliers comblés après les funérailles. Plusieurs se rencontrent dans la région d'Abydos, particulièrement à Bêt-Khallaf, d'autres à Saqqarah même.

Enfin, avec le début de la IV^e dynastie, et les règnes de Snofrou, Khéops et leurs successeurs nous passons brusquement aux grandes pyramides de pierre caractérisées par un appareil énorme ; les temples funéraires situés sur leur face orientale, également construits en très gros matériaux, sont rigides et frustes, tel le temple dit du Sphinx, tout en blocs de granit, qui fut construit pour Khéphren, le quatrième roi de cette dynastie.

Quel fut donc l'étonnement général lorsqu'en janvier 1924 l'on vit soudain sortir des fouilles de M. Firth, au pied de la Pyramide à degrés, un petit monument à colonnes cannelées (v. fig. 3 et 4) en calcaire fin, d'une blancheur éclatante, d'un tout petit appareil remarquablement soigné ! Ces colonnes sans base, en l'état où elles se présentaient, rappelaient de façon la plus frappante l'ordre dorique grec. Quelques controverses s'engagèrent aussitôt, certains se refusant à admettre que ce monument pût être de la III^e dynastie, et prétendant voir là une reconstruction grecque. Par bonheur, la découverte sur les murs intérieurs de très importants graffiti en écriture hiératique, dont les plus anciens avaient été gravés par des visiteurs de l'époque de Ramsès II (c'est-à-dire 1 700 ans après le règne de Zoser et près de 700 ans avant la naissance de l'ordre dorique) pour exalter la beauté et le bon état de conservation des monuments du roi Zoser, vint rapidement mettre un terme à ces débats et il ne subsiste plus aucun doute à ce sujet.

Les Grecs se seraient-ils inspirés de ces colonnes cannelées ? Telle est la question qui vient aussitôt à l'esprit. Nous voyons par les graffiti, dont certains sont du début de l'époque grecque, que ces monuments étaient encore visibles et célèbres à ce moment, et qu'ils durent être connus des colonies grecques qui s'établirent alors en Égypte ; mais pouvons-nous en déduire que les architectes doriens avaient puisé là l'idée créatrice de l'ordre magnifique qui a gardé leur nom ? Il serait bien hasardeux de l'affirmer, car les proportions et le chapiteau, qui sont les éléments les plus caractéristiques d'un ordre architectural, sont tout

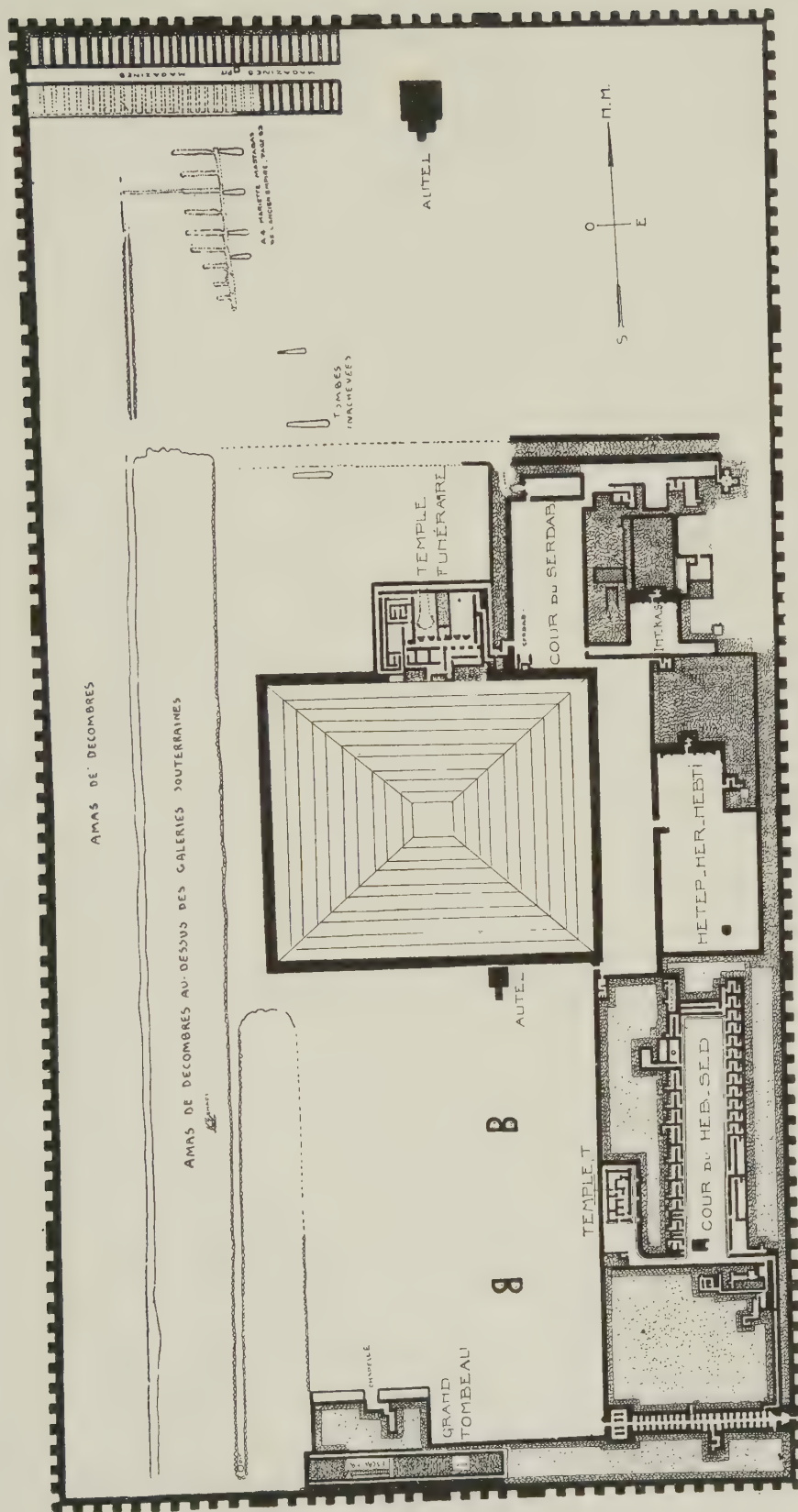


FIG. 2. — PYRAMIDE A DEGRÉS. Plan d'ensemble d'après C.-M. Firth.

à fait différents dans le dorique de ce que nous voyons à Saqqarah ; seule la cannelure est identique. Tout au plus pourrait-on dire que les Grecs ont emprunté celle-ci aux Égyptiens. Mais cela même est encore loin d'être prouvé ; en effet, pour obtenir une surface cylindrique, aussi bien dans le bois que dans la pierre, la taille à facettes est le stade presque obligatoire par lequel il faut



FIG. 3. — LA CHAPELLE DE LA PRINCESSE INT-KA-S

passer, et de la facette à la cannelure, élément décoratif, il n'y a qu'un pas qui a fort bien pu être franchi à deux reprises de façon indépendante.

Des monuments de types aussi variés qu'imprévus continuèrent à surgir au cours des quatre campagnes de fouilles suivantes, mais, avant de les étudier, nous rappellerons ce que l'on savait de la Pyramide à degrés jusqu'à ces dernières découvertes, et comment on avait pu attribuer celle-ci au

pharaon Zoser, et la situer dans l'histoire monumentale de l'Égypte.

Au cours du siècle dernier, un certain nombre d'explorations furent faites à l'intérieur de la Pyramide ; en 1829, le général prussien von Minutoli y pénétra avec son collaborateur Ségato : la Pyramide avait déjà été pillée. Von Minutoli en retira des antiquités, qui malheureusement disparurent dans un naufrage ; elles étaient probablement de basse époque, une galerie de la Pyramide ayant été utilisée comme lieu de sépulture par une communauté des derniers siècles pharaoniques. En 1837, les archéologues anglais Vyse et Perring explorèrent la Pyramide avec tout le soin possible à cette époque, et en donnèrent des relevés intéressants. En 1841, Richard Lepsius en arracha, pour l'expédier au musée de Berlin, le chambranle d'une porte orné du protocole du roi « Neterkhet », et entouré de petites tuiles bleues. On savait par ailleurs que Neterkhet était le nom d'Horus de Zoser, autrement dit le nom de roi qu'il avait pris à son avènement, et que Zoser était le pharaon le plus important de la III^e dynastie.

En dehors de ces explorations à l'intérieur de la Pyramide, il n'avait été pratiqué à ses alentours immédiats que quelques sondages pour y chercher le temple funéraire situé ordinairement sur la face orientale des pyramides. Ces sondages étaient restés sans résultat, car le temple funéraire proprement dit se



LA PYRAMIDE A DEGRÉS DE SAQQARAH ET LA COUR DU HEB-SED.

trouvait ici sur la face Nord (v. le plan, fig. 2). Cette exception à la règle s'explique peut-être par le fait suivant : dans les temples funéraires d'époque postérieure, la stèle inscrite au nom du défunt, un des éléments les plus importants, orientée pour des raisons rituelles vers l'Est et située extérieurement à la pyramide, déterminait l'emplacement du temple sur la face orientale et lui donnait son axe principal ; or, contrairement à ce principe, nous n'avons ici,



FIG. 4. — LA CHAPELLE DE LA PRINCESSE INT-KA-S

extérieurement à la pyramide de Zoser, aucune trace de stèle ou d'emplacement probable de stèle ayant pu fixer l'axe de ce temple. Les seules stèles que nous possédions se trouvent dans les grands appartements souterrains des tombeaux de la pyramide et du mur d'enceinte méridional, où elles sont déjà normalement orientées à l'Est. Ainsi le temple funéraire, ne comportant pas de stèle, pouvait se trouver théoriquement sur n'importe quelle face ; on aura décidé de le placer sur la face septentrionale où avait été ménagé l'accès de la descente à l'intérieur de la pyramide. Nous nous trouvons donc ici à une période d'évolution particulièrement active du culte funéraire et de ses rites, à un stade de tâtonnements, où l'on recherche la meilleure formule pour perpétuer le culte du pharaon défunt.

Imhotep peut donc donner libre cours à son imagination, il n'est pas entravé par les règles observées scrupuleusement dans la suite, au cours de l'Ancien Empire, dès le début de la IV^e dynastie : il est ici un novateur.

La situation relative des bâtiments compris dans l'enceinte est indiquée sur le plan d'ensemble (v. fig. 2) ; nous adopterons pour leur description l'ordre approximatif de leur découverte.

Le premier monument apparu en 1924 est celui que nous désignons sous le nom de chapelle funéraire de la princesse Int-ka-s, « Celle qui vient avec son

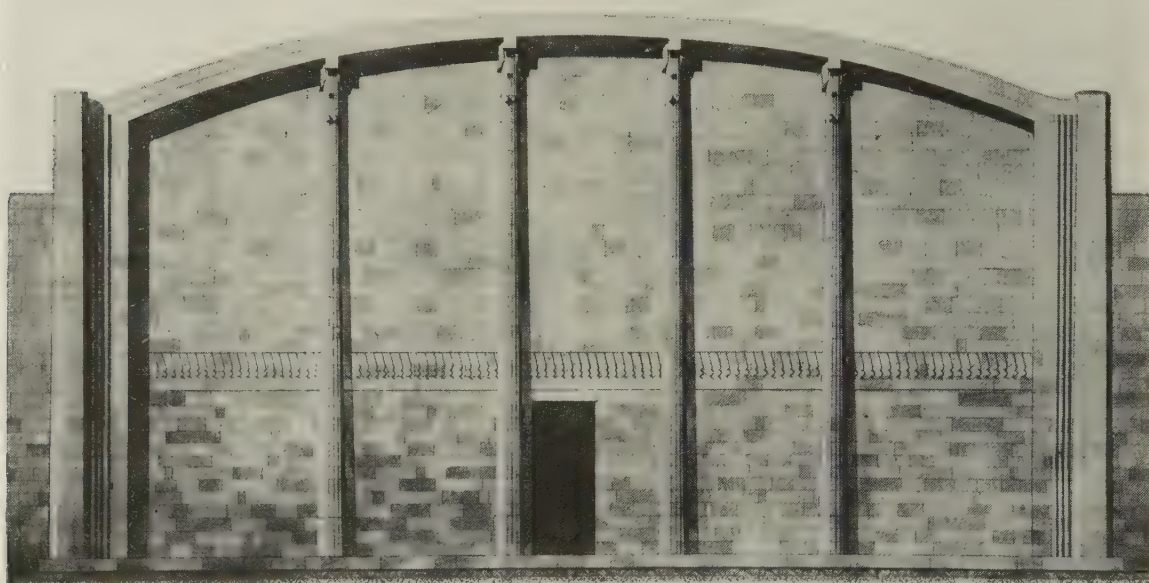


FIG. 5. — RECONSTITUTION DE LA CHAPELLE DE LA PRINCESSE HETEP-HER-NEBTI

âme ». Un second monument du même type se trouve au Sud du précédent et serait la chapelle funéraire de la princesse Hetep-her-nebti, « Celle qui réjouit la face des deux déesses ». Les noms de ces deux princesses ont été trouvés, joints à celui du roi Zoser Neterkhet, sur les fragments de plusieurs bornes en forme de tronc de cône, qui avaient dû servir à délimiter le terrain au début de la construction, et qui ont été remployées ensuite comme pierres de remplissage dans les murs. La présence au pied de la pyramide de deux monuments similaires, peut-être des tombeaux, a suggéré cette hypothèse.

Ces monuments ont leur façade principale orientée vers le Sud, donnant au fond d'une cour où l'on accède par un passage avec un simulacre de porte en pierre ; ces simulacres de portes sont une des curiosités des constructions de Zoser à Saqqarah, où nous ne trouvons pas trace d'une seule porte véritable. Ces

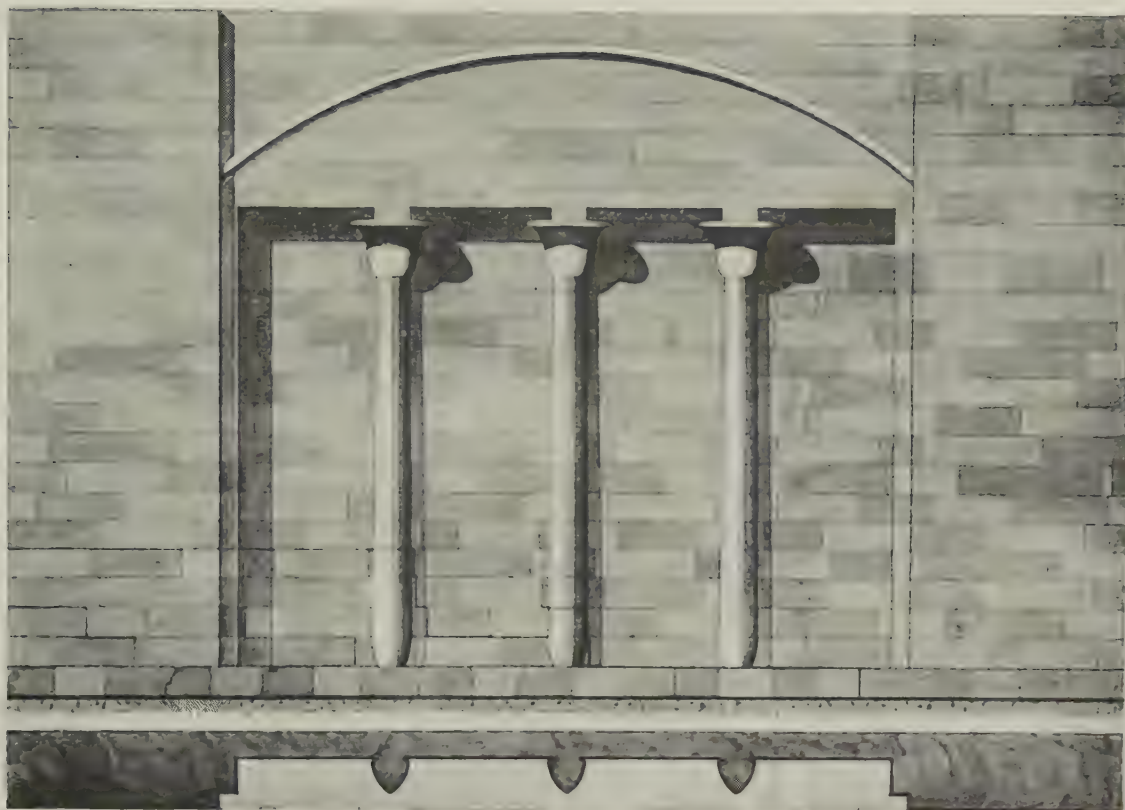


FIG. 6. — RECONSTITUTION DES COLONNES PAPYRIFORMES

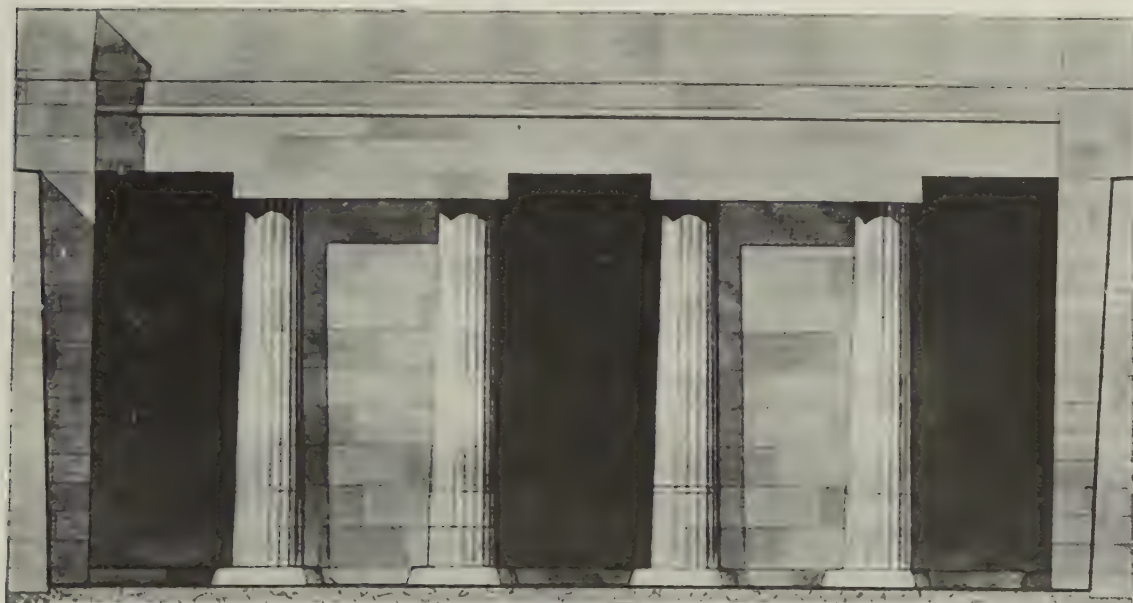


FIG. 7. — RECONSTITUTION DE LA FAÇADE SUR COUR DU TEMPLE FUNÉRAIRE NORD

façades sont ornées de quatre colonnes cannelées engagées et de deux antes à godrons, qui représentent sans doute des supports formés de tiges de roseaux. Entre les deuxième et troisième colonnes, une porte curieusement désaxée conduit par un étroit passage à une sorte de petit oratoire muni de niches à offrandes ou



FIG. 8. — STATUE DU ROI ZOSER

à statuettes. Derrière chacune de ces deux façades, constituées par des murs de calcaire fin de plus de deux mètres d'épaisseur, dont la surface soigneusement polie donne presque l'apparence du marbre grec, se trouve un grand massif plein, en mauvais calcaire local, revêtu également sur ses autres faces de parements en calcaire fin. Le puits conduisant à la chambre funéraire souterraine, où il ne restait dans chacun des deux monuments que quelques fragments de vases en pierre, ne se trouve pas dans ce massif principal, mais est rejeté latéralement dans l'épaisseur du mur bordant la cour vers l'Est.

Après une étude méthodique des nombreux tambours et fragments disséminés à terre et heureusement abandonnés par les démolisseurs, qui pré-

féraient utiliser des pierres à surface plane et bien équarries pour les remployer telles quelles, nous avons pu constater que les colonnes présentaient un fruit très sensible, puisqu'elles passent de 0 m. 50 de diamètre à la base, à 0 m. 28 sous le chapiteau. Ces colonnes avaient donc la forme générale d'un tronc de cône qui tendait vers la forme cylindrique en approchant du sommet, car le fruit était très sensiblement plus accentué à la base qu'à la partie supérieure, où il devenait à peu près nul. Leur hauteur atteignait ainsi au minimum 8 m. 50 ; cette proportion

extraordinairement élancée leur donnait l'apparence de mâts (v. reconstitution fig. 5). Plusieurs des chapiteaux ont été retrouvés ; ils sont d'un type tout à fait nouveau et inconnu jusqu'ici dans l'art égyptien (v. le cul-de-lampe). Ils se composent de deux feuilles cannelées retombant de part et d'autre du fût et encadrant un petit cube, sorte d'abaque réduit, qui paraît supporter un bandeau-corniche cintré, formant le couronnement de la façade. Les différents éléments de ce bandeau ou de ce fronton incurvé ont été retrouvés, en particulier les pierres de départ, qui nous donnent la tangente à la naissance de la courbe, inclinée sur l'horizontale de 25° . La

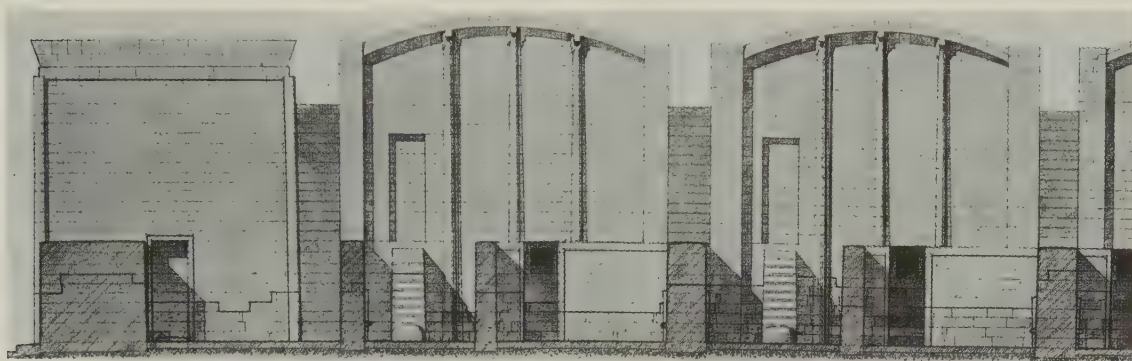


FIG. 9. — RECONSTITUTION DES CHAPELLES DE LA COUR DU HEB-SED, côté Ouest.

reconstitution de cette façade que nous avons établie est donc certaine, sauf pour la hauteur qui, telle qu'elle est indiquée, n'est que le minimum possible ; elle pouvait être sensiblement plus grande. Notons enfin dans les chapiteaux la présence de trous profonds, qui durent servir à encastrer des pièces de bois ; celles-ci supportaient peut-être des enseignes divines, ou encore maintenaient devant les colonnes de légers mâts portant des oriflammes, qu'on aurait dressés peut-être à l'occasion de certaines cérémonies, comme plus tard devant les pylônes des temples.

Ces colonnes, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, n'ont donc, une fois reconstituées, plus guère de points communs avec le dorique, si ce n'est leur cannelure et l'absence de base. Ce dernier point s'explique d'ailleurs parce qu'ayant ici un but uniquement décoratif, elles n'ont aucune charge à supporter. Nous rencontrerons au contraire plus loin parmi ces monuments d'autres colonnes cannelées ou fasciculées qui, ayant porté réellement des architraves ou des plafonds, ont des bases qui augmentent leur surface de répartition sur le sol.

Dans celui des deux monuments que nous venons de décrire, qui est situé au Nord par rapport à l'autre, nous trouvons sur le mur limitant vers l'Est la cour de sa façade principale, un motif composé de trois colonnettes papyrifformes

engagées, à tige triangulaire (v. reconstitution, fig. 6) ; le papyrus est précisément la plante emblématique de l'Égypte du Nord. Dans le second monument, situé au Sud du premier, nous avons à l'emplacement correspondant de la cour, un motif analogue, mais composé d'une seule colonnette dans l'axe, à tige non plus triangulaire mais ronde, toujours engagée, dont malheureusement le chapiteau a

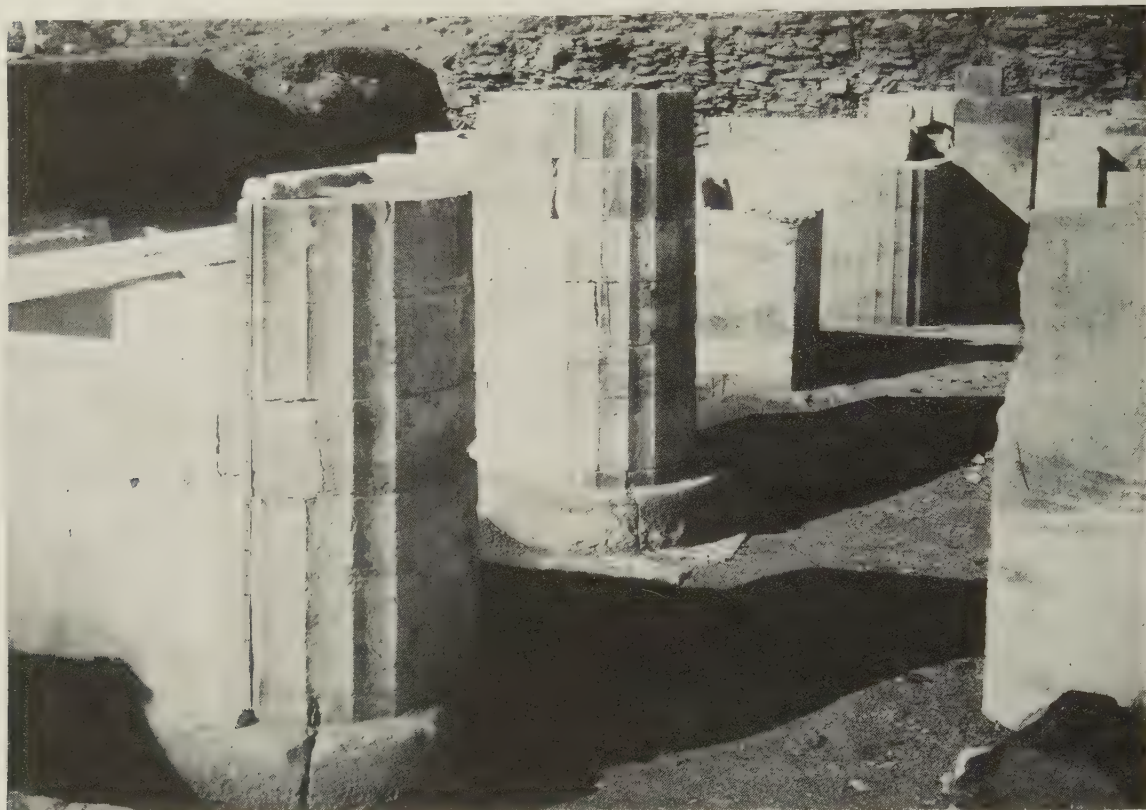


FIG. 10. — TEMPLE T, A L'OUEST DE LA COUR DU HEB-SED

disparu : celui-ci devait être un lotus, cette plante étant généralement opposée comme emblème du Sud, au papyrus du Nord.

Une partie de l'année suivante (1925) fut employée à déblayer la face septentrionale de la pyramide, et permit de découvrir le temple funéraire proprement dit qui vient buter dans la pyramide. Ce temple est fort ruiné ; mais différentes remarques et surtout les restes de plusieurs piliers comportant des colonnes cannelées aux angles et formant façade sur deux cours intérieures, nous ont permis d'établir, avec de très fortes probabilités d'exactitude, la reconstitution de ces façades (voir fig. 7).

A l'angle que forme vers l'Est ce temple avec la Pyramide, M. Firth a eu la chance de retrouver en place dans son *serdab*, sorte de chambre entièrement

close adossée au revêtement de la Pyramide, la statue en calcaire, avec des traces de peinture antique, du roi Zoser lui-même (v. fig. 8). Cette statue, d'un aspect fort caractéristique, est un des plus anciens spécimens de statues royales que l'on

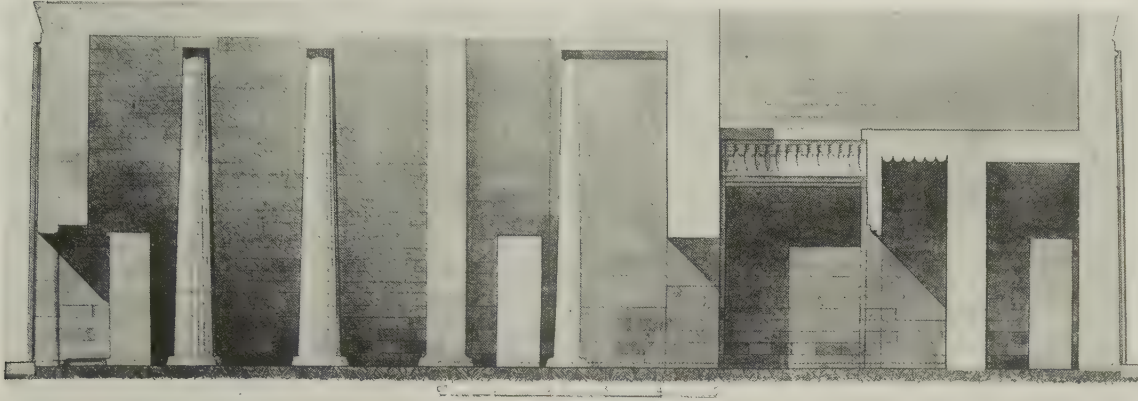


FIG. 11. — COUPE RECONSTITUÉE DU TEMPLE T, A L'OUEST DE LA COUR DU HEB-SED

ait retrouvés jusqu'ici. Nous pouvons apprécier particulièrement dans l'expression de la physionomie, à quel degré de perfection l'art de la statuaire était déjà parvenu à cette époque.

La même campagne de fouilles amena encore la découverte d'une série de chapelles disposées autour d'une grande cour (v. hors-texte) ; un certain nombre d'entre elles étaient décorées de colonnettes cannelées (v. reconstitution, fig. 9) de même type que les colonnes des monuments des princesses mais de proportions plus réduites. Cet ensemble, qui rappelle certaines représentations qui nous sont parvenues du décor où se déroulait la cérémonie du *heb-sed*, sorte de jubilé royal, a été appelé provisoirement par M. Firth le temple du *heb-sed*. Les très nombreux fragments laissés épars sur le sol nous ont permis de reconstituer avec certitude les façades de ces chapelles. A l'Ouest de cette grande cour, on accède en suivant un mur arrondi en quart de cercle à une autre cour plus petite où se

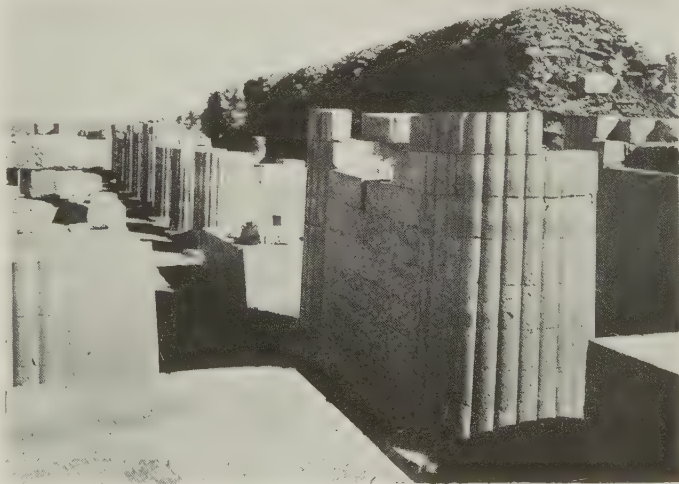


FIG. 12. — LA COLONNADE D'ENTRÉE

en suivant un mur arrondi en quart de cercle à une autre cour plus petite où se

trouve un petit temple rectangulaire (T, du plan général, fig. 2) avec des tores aux angles. A l'intérieur de ce temple s'élèvent trois colonnes cannelées avec bases et de diamètre sensiblement supérieur à toutes celles que nous avons vues jusqu'ici (v. fig. 10). Ces colonnes, qui avaient six mètres de haut environ, portaient la toiture du temple (v. reconstitution, fig. 11) et présentent cette particu-



FIG. 13. — RECONSTITUTION DE QUELQUES TRAVÉES DE LA COLONNADE D'ENTRÉE

larité de se trouver engagées à l'extrémité de piles d'appui perpendiculaires aux murs auxquels elles les reliaient. Remarquons à ce propos que dans ce vaste ensemble de monuments pas une seule colonne n'est complète : elles étaient toutes engagées soit dans les façades lorsqu'elles sont uniquement décoratives, soit dans des piles de renfort lorsqu'elles devaient effectivement porter la toiture.

C'est au cours d'une troisième campagne de fouilles (1925-26) qu'apparut la colonnade qui fait suite à l'unique entrée de cette vaste enceinte (v. fig. 1 et 12). Nous trouvons d'abord un étroit passage ménagé dans l'épaisseur du mur près de l'angle Sud-Est ; ce passage n'était muni d'aucun système de fermeture, mais de simulacres en pierre de portes de bois, analogues à ceux que nous avons déjà

signalés. Peut-être a-t-on cherché à bannir de ces monuments, construits pour l'éternité, les éléments peu capables de durée tels que le bois, quitte à se contenter pour les portes, de représentations en pierre, sortes de portes magiques dont la simple apparence devait suffire.

Immédiatement après ce passage aux fausses portes, commence la colonnade, longue et étroite allée bordée de deux rangées de colonnes qui supportaient la toiture. Nous avons là quarante colonnes fasciculées engagées à l'extrémité de petits murs perpendiculaires à la direction de l'allée. Ce couloir aboutit à une chambre rectangulaire dont la toiture était portée par huit colonnes du même type, mais reliées entre elles deux à deux par des piles de maçonnerie. De cette chambre on accède à la grande cour, au Sud de la pyramide, par un étroit passage avec un simulacre de porte entr'ouverte.

Le type de ces colonnes fasciculées est encore absolument nouveau : aucun autre exemple n'en avait été retrouvé jusqu'ici dans l'art égyptien. Elles devaient être la stylisation

en pierre de supports formés de tiges de roseaux réunies en faisceaux, système fréquemment employé sans doute dans ces régions où le bois était rare. Nous avons pu reconstituer la portion supérieure de ces colonnes (v. fig. 13) où nous voyons toutes les tiges du faisceau, sauf trois, disparaître sous un contour cylindrique au-dessus duquel repose finalement un abaque saillant de 15 cm. La hauteur atteinte était ainsi d'environ 6 mètres, la colonne passant de 1 mètre de diamètre à la base, à 0 m. 70 sous abaque. Il y a donc un fruit très nettement accusé, mais la proportion générale est assez voisine de celle du dorique grec.

Enfin les fouilles ont mis à jour, en 1926-27, une portion très importante du



FIG. 14. — LE MUR D'ENCEINTE

mur d'enceinte bastionné, en très beau calcaire blanc, comme tous les monuments que nous venons de décrire, et dans un état de conservation remarquable. Ce mur d'enceinte, qui devait avoir 10 ou 12 mètres de haut, s'élève encore en certains points de sa façade vers le Sud à près de 5 mètres. Eclatant de blancheur au soleil, à première vue on le croirait encore en cours de construction, sortant à l'instant même des mains des tailleurs de pierre et des maçons (v. fig. 14 et 15). L'impression produite est extraordinaire, et les grandes lignes

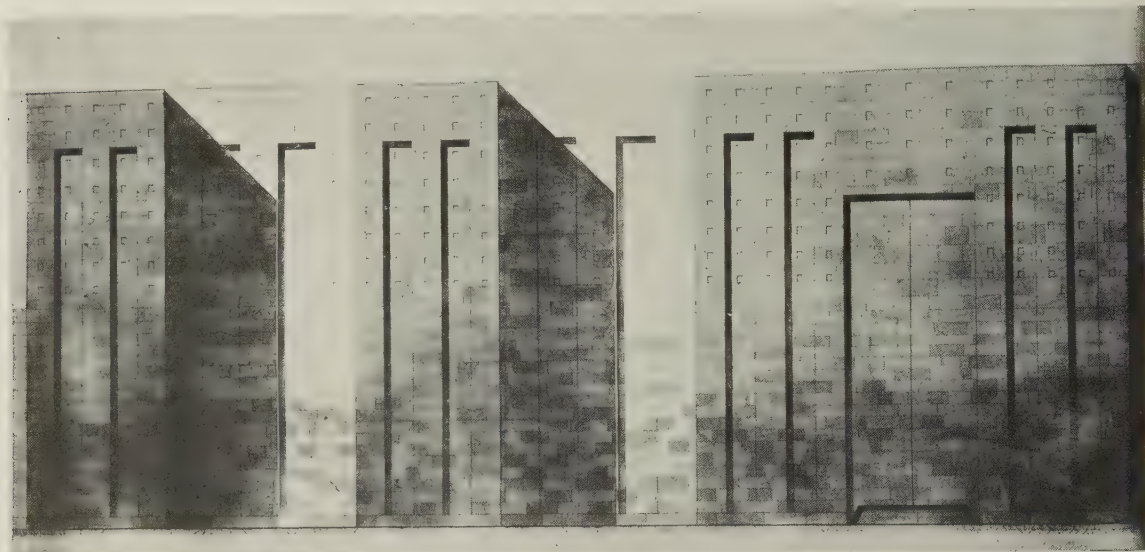


FIG. 15. — RECONSTITUTION DU MUR D'ENCEINTE

verticales si sobres et si belles de son décor à petits redans, que fait jouer harmonieusement la lumière intense d'Égypte, ajoutent encore à l'illusion du neuf. Ne trouvons-nous pas ici réalisés déjà, il y a 5 000 ans, les efforts de simplification décorative de notre architecture moderne ?

Dans l'épaisseur de ce mur d'enceinte, qui atteint en cet endroit près de 20 mètres, M. Firth découvrit un tombeau s'enfonçant par un long escalier à 28 mètres sous terre, pour conduire d'une part à un caveau ménagé au fond d'un grand puits au moyen de blocs de granit apportés d'Assouan, et d'autre part, après de nombreux détours et recoins de galeries où furent découverts une dizaine de beaux et grands vases d'albâtre, à un vaste appartement funéraire. Le caveau de granit comporte à sa partie supérieure un orifice circulaire que l'on fermait par un bouchon, de granit également ; ce bouchon avait été brisé par des voleurs, et une partie en fut retrouvée au fond du caveau, où rien d'autre n'est resté.

L'appartement funéraire est composé d'une série de chambres longues et



FIG. 16. — RECONSTITUTION D'UNE CHAMBRE A TUILES BLEUES ET A « DADOU », par M. Firth.

étroites se commandant les unes les autres. Quatre de ces chambres étaient tapissées de petites tuiles bleues émaillées au feu, arrachées malheureusement pour la plupart par les voleurs qui s'étaient introduits jusque-là. La première est divisée sur l'un de ses grands côtés, en six panneaux terminés dans le haut par une frise de *dadou*, élément décoratif égyptien, surmontée d'une arcature

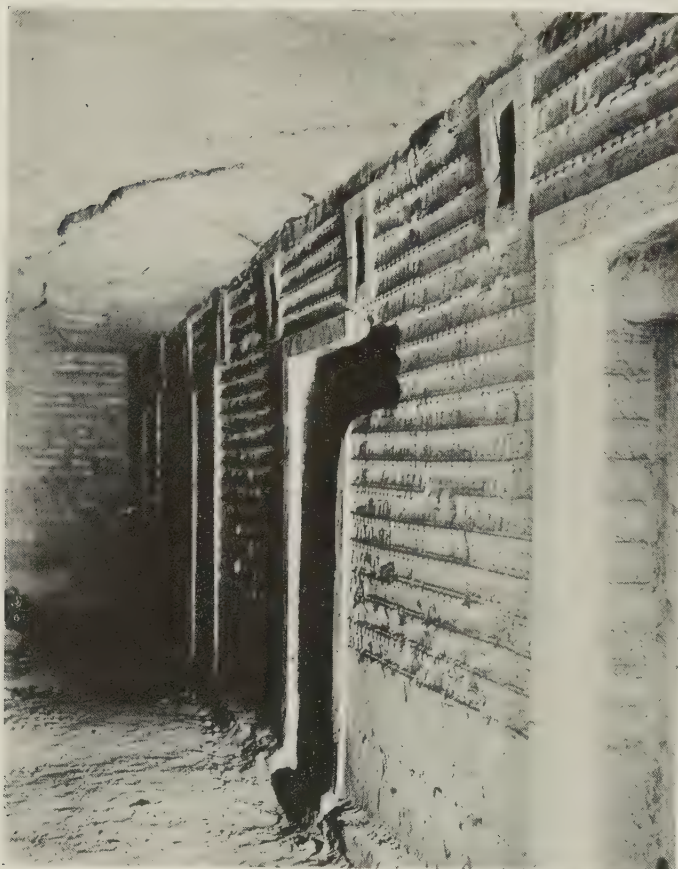


FIG. 17. — CHAMBRE A TUILES BLEUES, AVEC LES STÈLES FAUSSES-PORTES

(v. fig. 16). Ces panneaux couverts de ces tuiles bleues figuraient sans doute des clayonnages de roseaux. La deuxième de ces chambres, la plus belle, est ornée de petites fausses-fenêtres et de trois stèles fausses-portes (v. fig. 17) sur les panneaux desquelles le roi Zoser est figuré dans différentes attitudes, en bas-relief, d'un dessin et d'un modelé remarquables (v. fig. 18) ; devant et derrière lui une colonne de beaux signes hiéroglyphiques ; sur les chambranles des fausses portes et des passages du reste de l'appartement, le protocole royal en hiéroglyphes d'une très grande finesse d'exécution.

A quoi correspond ce tombeau, répétition de celui qui existe sous la pyramide, et qui, comme ce dernier, ne comporte

que des stèles au nom du roi lui-même, ce qui rend difficilement admissible l'hypothèse d'un tombeau édifié pour la reine ou pour tout autre membre de la famille royale ? Serait-ce un tombeau provisoire pour la durée des rites de la momification ou de l'osirification du roi ? Mais aucun document ne nous éclaire à ce sujet. Ou bien encore aurait-on pour plus de sécurité enterré secrètement le roi dans cette sépulture qui était beaucoup moins en évidence que la pyramide ? Cette précaution supplémentaire n'aura cependant pas réussi à déjouer les tentatives des violateurs qui ont pénétré ici comme dans la pyramide même. Malgré la très grande profondeur de ce tombeau (enfoui à 28 mètres sous terre) à

laquelle il convient encore d'ajouter les 8 ou 9 mètres du mur d'enceinte construit par-dessus, malgré la maçonnerie comblant tout l'escalier préparé pour le jour des funérailles et les couloirs conduisant à l'appartement, malgré le remplissage maçonné également du grand puits de 8 mètres de côté, au fond duquel se trouve le caveau de granit, malgré le soin apporté à dissimuler le départ de cet escalier et de ce puits, les voleurs sont parvenus après plusieurs tentatives infructueuses, à repérer l'emplacement du puits, et à s'y frayer un chemin par un véritable trou de taupe, jusqu'au caveau et à l'appartement souterrain. Certains indices tendent à prouver que cette violation a été commise très anciennement, sans doute dans la période d'anarchie qui suivit la fin de l'Ancien Empire, soit environ cinq ou six siècles après Zoser ; il ne semble pas qu'il y ait eu ensuite, jusqu'à nous, d'autres incursions.

Tels sont les principaux monuments compris dans l'enceinte funéraire du roi Zoser. Comment expliquer cette curieuse architecture si différente de l'architecture

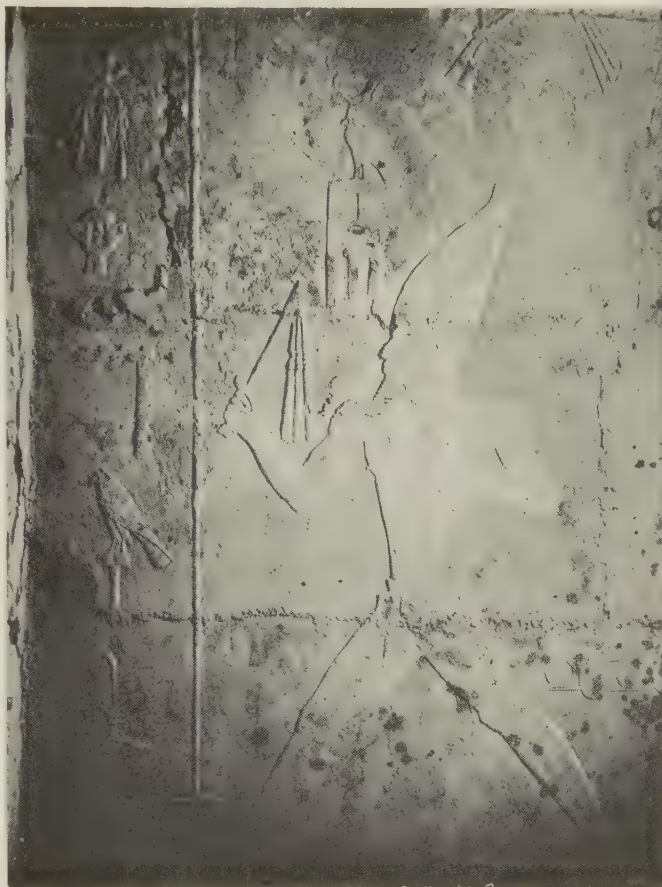


FIG. 18. — BAS-RELIEF DU ROI ZOSER

égyptienne qui fait son apparition à peine un siècle plus tard et dont les formes et les principes subsisteront ensuite durant près de 3 000 ans ? Pourquoi ces colonnes si fines et élancées, supportant ces toitures cintrées ? ce petit appareil, ces murs à redans, ces étonnants simulacres en pierre d'objets en bois ?

Nous assistons ici à l'éclosion d'un procédé de construction nouveau en Égypte : l'emploi de la pierre. On ne l'avait utilisée jusqu'alors que pour des usages de luxe restreints, dans des parties d'édifices qui devaient être particulièrement soignées ou résistantes. Nous sommes donc très vraisemblablement en présence de la première tentative de construction faite entièrement en pierre

et sur une grande échelle ; ce coup d'essai dut être un événement considérable qui explique assez la renommée acquise par son auteur, le grand vizir Imhotep.

On conçoit dès lors que dans l'exécution d'une œuvre pareille, où toutes les formes étaient à créer pour l'emploi de ces matériaux nouveaux nous trouvions des rappels constants de procédés ou d'éléments de la construction en brique crue, en bois, ou en roseaux. Nous constatons ainsi une influence très nette de la construction en brique crue dans la décoration à redans des murs et dans l'emploi de ce petit appareil demandant un travail de taille beaucoup plus considérable que les énormes blocs employés peu après, dès le début de la IV^e dynastie. Contrairement à la théorie généralement admise, étayée par les monuments mégalithiques, les monuments dits cyclopéens et autres, et en Égypte même par tous les monuments connus jusqu'à ces dernières découvertes, la construction en pierre, dans cette contrée où elle fut précédée par la construction en brique crue, débuta par l'emploi de petits éléments, pour en arriver à l'emploi de blocs énormes qui, s'ils nécessitaient pour leur manutention un personnel plus nombreux, facilement recrutables parmi les « fellahs » au moment de l'inondation, demandaient par contre beaucoup moins d'ouvriers spécialistes.

Il semble bien qu'il y ait eu influence de la construction en bois dans les proportions des colonnes des chapelles des princesses et de la cour du *heb-sed*, ainsi que de celles du petit temple situé à l'Ouest de cette cour ; puis influence de la construction en roseaux dans la forme même de ces monuments à toiture courbe, qui reproduisent sans doute en pierre, en les amplifiant et en les stylisant, les sanctuaires légers que l'on édifiait primitivement pour abriter les statues des divinités à l'occasion de certaines fêtes. Dans ces édicules, dont le schéma nous est conservé par un signe hiéroglyphique très fréquent, on incurvait les roseaux formant la toiture afin de leur donner plus de résistance. Nous retrouvons également la même influence dans le type fasciculé des colonnes de nos propylées et enfin dans le décor à tuiles bleues des chambres souterraines de la pyramide et du tombeau du mur d'enceinte, qui semble figurer un clayonnage.

Un certain nombre des pierres qui formaient les plafonds sont encore en place ; elles sont arrondies à leur partie inférieure et peintes en rouge ; elles imitaient évidemment les troncs de palmiers ou les rondins placés jointivement pour former les plafonds.

Signalons encore, engagées dans les parements des murs qui séparent les différentes chapelles à colonnettes du temple du *heb-sed*, des imitations en pierre de barrières en bois, composées de cinq pieux s'amenuisant vers le bas et d'une traverse. Rappelons enfin les nombreux simulacres en pierre de portes en bois, à

un ou deux vantaux fermés, ouverts ou entr'ouverts, avec les imitations minutieuses des gonds et des pivots supérieurs et inférieurs.

Nous avons là plusieurs exemples très nets de cette tendance, fréquemment observée dans l'histoire de l'architecture, qui consiste à imiter avec des matériaux nouveaux des éléments ou des particularités constructives propres aux matériaux précédemment employés. Ne voit-on pas couramment de nos jours, tracer des lignes d'appareillage de pierre sur les enduits de constructions de brique ou de ciment armé?

Ainsi, au lieu de nous trouver au début du troisième millénaire av. J.-C. à un âge encore archaïque, comme on le croyait jusqu'ici, nous sommes mis brusquement par ces découvertes en présence d'un art déjà fort évolué, qui avait même en bien des points réalisé la perfection. Pourtant nous devons reconnaître que cette architecture si délicate et gracieuse n'était que très imparfaitement adaptée aux nécessités de la construction en pierre. Ceci nous explique la rapide évolution qui s'est produite dans l'architecture égyptienne au cours de la courte période, d'environ un siècle, qui sépare Zoser de Khéops, le bâtisseur de la grande Pyramide. L'architecture des trois premières dynasties avait bien atteint son apogée avec Imhotep ; mais engagée dans une impasse, à défaut d'une connaissance technique suffisante de l'emploi de la pierre nouvellement adoptée, qui postulait des formules, des proportions et des lignes nouvelles, elle a dû par la suite, au risque de paraître régresser, revenir à des principes plus rationnels. C'est seulement après une période de réadaptation, au cours de la IV^e dynastie, que ne cherchant plus à imiter les modes de construction antérieurs et se libérant résolument de cette servitude, l'architecture égyptienne a trouvé les formes grandioses et massives qui la caractérisent et qu'elle a conservées contre toutes les influences extérieures, durant près de trois mille ans.

J.-P. LAUER



FIG. 19.
UN CHAPITEAU



FIG. 1. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. VOUSURE DE LA PORTE

LES SCULPTURES ROMANES DE L'ÉGLISE SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY EN BAS-POITOU

Au temps de sa prospérité industrielle et commerciale, Foussay ou Foussais se trouvait en pleine forêt de Vouvent ; aujourd'hui, les alentours déboisés de cette petite ville sont quand même verdoyants, grâce aux magnifiques haies vives, si caractéristiques, du Bocage vendéen, qui bordent tous les chemins et tous les champs.

La façade romane de son église, dédiée à saint Hilaire, a jadis été admirée par trois des meilleurs érudits poitevins : Le Touzé de Longuemar, Octave de Rochebrune et René Vallette¹. Mais il est probable que depuis lors, peu d'archéologues sont allés en Bas-Poitou pour la visiter, car les livres sur l'art roman ne font pas état de toutes ses remarquables sculptures. Ils ne mentionnent guère que la *Déposition de Croix*, qui doit sa célébrité non point tant à sa grande valeur artistique qu'à

1. Le Touzé de Longuemar, *Mémoires de la Soc. des Antiquaires de l'Ouest*, 1853, p. 63-88. — René Vallette, *Paysages et Monuments du Poitou* (publiés sous la direction de Jules Robuchon), t. X. — Octave de Rochebrune, *Revue du Bas-Poitou*, 1896, p. 5-11.

la signature d'imagier qu'elle porte gravée sur sa base : [GI]RAVDVS AVDEBERTVS DSCO IOHE ANGERIACO ME FECIT.

L'histoire du monument est à peu près ignorée. Le plus ancien document le concernant est une charte, qu'il faut peut-être dater de l'année 990, par laquelle le comte de Poitou, Guillaume Fier-à-Bras et son épouse, la comtesse Emma, cédèrent le prieuré de Foussay à la grande abbaye de Bourgueil sur les bords de la Loire¹. Au siècle suivant, en 1063, Foussay se trouve cité dans une charte de Bourgueil². On sait qu'au moyen âge, saint Hilaire, patron de Foussay, était en très grande vénération dans cette partie du Bas-Poitou, dont plusieurs localités dépendaient de Saint-Hilaire-le-Grand, la célèbre abbaye dont les origines remontent au grand évêque de Poitiers.

L'église du x^e siècle fut réédifiée au xii^e ; mais de ce deuxième monument il n'est resté que la partie basse de la façade occidentale : une porte sans tympan, selon l'usage poitevin, mais dont l'archivolte porte de nombreuses images sculptées, et deux baies aveugles aux tympan ornés de deux des plus remarquables hauts-reliefs taillés au Sud de la Loire, dans le dernier quart du xii^e siècle. Cette porte et ces baies sont séparées par des contreforts faits de colonnes géminées, dont les chapiteaux supportent une corniche à modillons. La partie supérieure devait comprendre trois fenêtres, correspondant à la nef et aux bas-côtés, et s'amortir en pignon. Ces fenêtres et ce pignon étaient

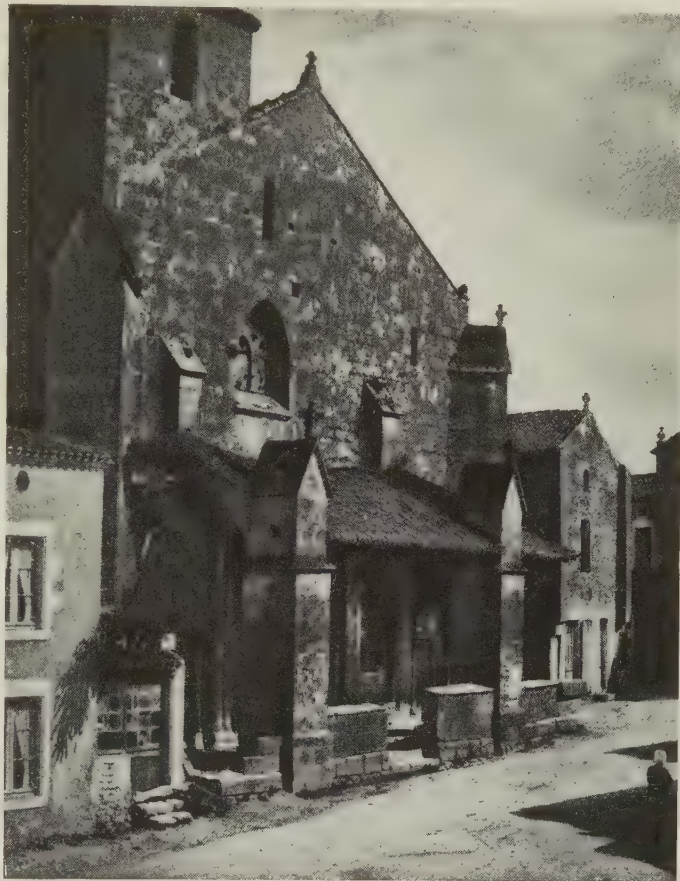


FIG. 2. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. FAÇADE OCCIDENTALE AVANT LA DÉMOLITION DE L'AUVENT

1. Alfred Richard, *Histoire des comtes de Poitou*, vol. 1, p. 130.

2. Aillery, *Pouillé de l'évêché de Luçon*, p. 153, en note. — Alfred Richard, *Histoire des comtes de Poitou*, vol. 1, p. 262.

certainement décorés avec la même richesse que la porte et les baies aveugles.

L'église actuelle fut édifiée au temps de l'art gothique ; mais fort heureusement, on respecta le vénérable portail roman : on l'adossa au grand mur à pignon qui reçoit la poussée des voûtes d'ogives. L'effet des deux massifs contreforts, qui furent

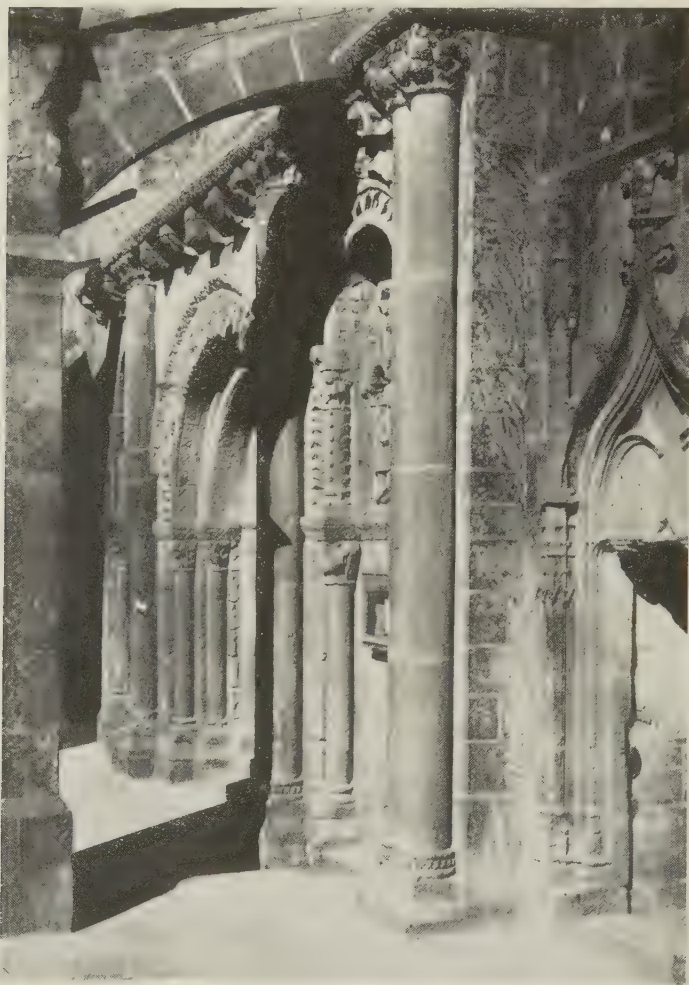


FIG. 3. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. PORTAIL

alors dressés pour étayer ce mur, est bien plus déplaisant depuis que l'on a supprimé le large auvent et les murs de clôture du parvis. Pour faire, à la fin du siècle dernier, démonter cet auvent, on le prétendit contraire à l'esthétique et relativement récent. Ce fut là une erreur : on l'avait restauré maladroitement, mais il était aussi ancien que les arcs-boutants dont les volées, avec la corniche romane, lui servaient d'appuis. Mieux eût valu le respecter, car il abritait les sculptures qui, aujourd'hui exposées aux intempéries, se désagrègent et ne portent plus aucune trace de la polychromie qu'Octave de Rochebrune avait jadis remarquée.

C'est sous cet auvent et dans la petite enceinte de ce parvis, dont les murs ont été rasés, que certaines cérémonies religieuses se célébraient

et que la justice se rendait. Vis-à-vis, de l'autre côté de la route, s'élèvent encore les vieilles halles de cet ancien centre industriel.



La porte comprend trois voussures : les deux grandes sont romanes, l'autre est construite dans le mur gothique contre lequel le portail roman est plaqué. Des

colonnes reçoivent les retombées des voussures romanes. Elles ont des fûts lisses, des bases moulurées et des chapiteaux à tailloirs décorés de rubans, rinceaux et palmettes, et à corbeilles portant des palmettes et un singe armé d'une lance et d'un bouclier. Aux jambages, des motifs géométriques et des griffons¹.

La seconde voussure est simplement moulurée, mais la voussure extérieure — bordée par une série de félins qui passent derrière des feuilles entablées — est chargée de nombreuses images, parmi lesquelles on remarque surtout la *Vision apocalyptique*, ce thème que dans les autres écoles romanes on réservait aux tympanans des portes. Au sommet, le Christ bénit et indique la terre à l'archange saint Michel, placé à sa gauche, et qui porte un objet rond (coupe ou plateau d'une balance). A droite et à gauche, selon l'ordre hiérarchique donné par l'Apocalypse : l'aigle, l'homme, le lion et le bœuf, symboles des évangélistes. Ensuite, à la droite du Christ, saint Jean, agenouillé et les mains jointes, est suivi par cinq apôtres. De l'autre côté, un évêque, vraisemblablement saint



FIG. 4. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. PORTE DE L'ÉGLISE

Hilaire, et quatre apôtres. Pourquoi notre imagier, au lieu de représenter tous les apôtres, a-t-il préféré placer aux retombées de la voussure des acrobates et des animaux chimériques ? Peut-être voulut-il évoquer les vices de l'humanité et les signes qui, d'après l'Apocalypse, présageront le triomphe du Christ. A la droite du Christ, après saint André, reconnaissable à sa croix, un joueur de flûte fait danser deux femmes : l'une pose sa tête contre ses pieds et joint les mains ; l'autre lève le bras droit et pose la main gauche à terre. Au-dessous, est-ce la Chasteté

1. Les chapiteaux de gauche sont modernes, de même qu'une partie des jambages.

qui, armée d'une lance et d'un bouclier, combat la Luxure ? A l'autre retombée de la voussure, un musicien joue de la viole ; une femme danse sur ses mains, un monstre microcéphale, à corps de lion, allaite un enfant ; une sirène à queue de poisson relève sa chevelure et tient un petit poisson, enfin un animal qui figure,



FIG. 5. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. VOUSSURE DE LA PORTE (détail, côté gauche).

peut-être, un des signes du Zodiaque : le Cancer¹.
 Ces sculptures, d'une curieuse iconographie, sont en outre intéressantes par leur technique. Le sculpteur était incapable d'observer les proportions du corps humain, mais pourtant, il avait le sentiment des volumes : ses images d'une exécution malhabile, lourdes et trapues, sont, grâce à leurs contours précis et à leurs reliefs accentués, expressives et puissantes. Elles ne sont pas aussi archaïques qu'on le croirait au premier abord ; nous les daterons seulement des environs de 1150 ou 1160, malgré la vieille règle poitevine qui, subordonnant le décor à la construction, fait porter une figure à chaque claveau. Trois fois l'imagier s'est pourtant affran-

chi de cette règle : deux des danseuses, la sirène et le monstre microcéphale, occupent chacun deux claveaux. Une telle liberté décorative accuse le milieu du siècle ; bientôt le décor ne sera plus subordonné à l'assemblage des claveaux, mais à la courbe de la voussure qui recevra, dans sa gorge, des figures démesurément allongées, comme aux églises d'Argenton-Château, Parthenay, etc.

La corniche continue qui surmonte la porte et les baies aveugles est d'une

1. Pour l'iconographie des danseurs dans l'art roman, consulter Henri Focillon, *Apôtres et jongleurs romans* (*Revue de l'Art*, t. LV, janvier 1929).

abondance sculpturale exceptionnelle, même pour le Poitou où, si souvent, le décor a été prodigué. Non seulement tous ses supports, chapiteaux des contreforts et modillons, sont chargés de motifs en haut-relief, mais encore sur ses entre-modillons, on remarque des sculptures méplates, et sur son larmier s'enroulent en rinceaux des feuilles de refend touffues et gonflées de sève.

Sculs parmi les chapiteaux des contreforts, ceux qui encadrent la porte sont anciens. A notre gauche, un chapiteau double à feuilles de refend disposées sur deux rangs. A notre droite, pour bien marquer que les deux colonnes géminées appartiennent à un seul contrefort, l'artiste n'a pas donné à chaque chapiteau un décor indépendant : il les a reliés en sculptant un homme qui pose les mains sur l'astragale de gauche et les pieds sur l'astragale de droite. Cet homme, vêtu de la longue robe qui prouve la noblesse de son rang, marche comme un quadrupède et broute une grande feuille. C'est Nabuchodonosor qui, en punition de son orgueil, « fut chassé du milieu des hommes et mangea de l'herbe comme les bœufs¹ » ; deux lions, sculptés aux faces latérales, portent sur leurs têtes les volutes d'angles. Le premier modillon, à gauche, date du ^{xv}^e siècle, mais les suivants sont romans. Ils représentent : l'Agneau symbolique, un homme buvant à la bonde d'un barillet, une tête de vieillard à barbe, moustaches et cheveux bouclés, un homme agenouillé qui lève les bras pour soutenir la corniche, une tête de lion,



FIG. 6. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY
VOUSSURE DE LA PORTE (détail, côté droit).

1. Daniel, chapitre IV, v. 29-30.

un homme brandissant un gros maillet, un joueur de flûte, un singe, un homme retirant une épine de son pied¹.

Ces chapiteaux et modillons, hardiment dégagés de la pierre profondément fouillée, prouvent un sentiment de la ronde bosse caractéristique du milieu du siècle. Par contre, les entre-modillons sont d'un art archaïsant : les animaux qu'on y a figurés, en s'inspirant surtout des bestiaires, se silhouettent en faible relief selon la technique du champlevé, souvent usitée pour le décor de ces éléments archi-



FIG. 7. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. CHAPITEAU DE DEUX COLONNES GÉMINÉES :
NABUCHODONOSOR ENTRE DEUX LIONS

tectoniques dès les premiers temps de l'art roman. On remarque sur ces entre-modillons des quadrupèdes : une lionne qui relève sa queue passée sous sa jambe, selon l'habitude décorative des artistes orientaux ; un griffon, un centaure, un éléphant qui, sculpté avant la pose, a été par inadvertance placé les jambes en l'air², un entrelacs, une rosace.



Avant d'analyser les hauts-reliefs, examinons leurs encadrements. Les baies aveugles qui les abritent ont la même élévation que la porte. Leurs pieds-droits, à colonnes, portent le bandeau d'appui et sont exhaussés par des jambages et des colonnettes qui reçoivent les sommiers de l'archivolte en plein cintre. Pourquoi ces jambages et ces colonnettes intermédiaires ? Furent-ils intercalés après l'achèvement du portail, afin de loger les hauts-reliefs des tympan ? Cette hypothèse

1. Ce motif est assez fréquent dans l'art roman : chapiteau à Saint-Pierre de Melle ; modillon à Sainte-Eulalie de Benet ; modillon et console à Saint-Pierre de Poitiers.

2. L'éléphant a été sculpté à Montierneuf de Poitiers, à Saint-Pierre d'Aulnay, etc.

semble inadmissible, car une telle modification eût laissé des traces et supprimé l'harmonie linéaire. Les hauts-reliefs ayant été — nous le verrons bientôt — sculptés au plus tôt vers 1180, on ne pouvait, dès 1150-1160, prévoir leur place sous les baïes. Ne pourrait-on expliquer le curieux dispositif de celles-ci, en supposant qu'à l'origine elles abritaient des fenêtres ou des portes ? Le même problème se pose pour les baïes aveugles d'un autre monument poitevin : Notre-Dame de la Couldre, à Parthenay ; là aussi (architecture et décor étant en parfaite harmonie), il ne saurait être question d'une reprise pour placer la statue équestre de Constantin et le Samson terrassant le lion ; mais qui sait si ces sculptures, extrêmement dégradées, sont contemporaines de l'architecture ou postérieures ?

La sculpture est abondante sur ces arcades. L'archivolte du côté nord, qui encadre la *Déposition de Croix*, a sa voussure décorée de palmettes qui alternent avec des motifs en S et un bandeau d'encadrement à têtes de clous

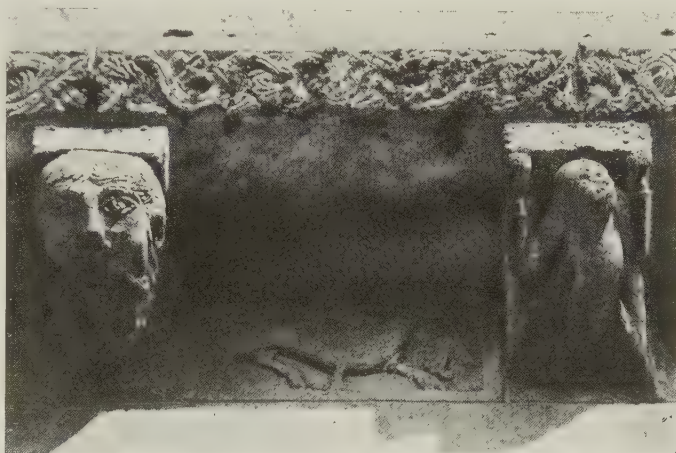


FIG. 8. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. CORNICHE A MODILLONS

taillées en facettes. Elle repose sur des sommiers décorés de tresses, de palmettes et de volutes. Les colonnettes à fûts en spirales ont des chapiteaux historiés : une femme, vêtue d'une robe à poignets pendants, présente une fleur et une croix à un homme assis près d'un palmier ; un homme enfonce un bâton dans la gueule d'un dragon ou d'un serpent qu'il tient par la queue. A cause des mutilations de ces petits chapiteaux, c'est avec une certaine réserve que nous les interpréterons ainsi : sainte Radegonde opérant un miracle avec la relique de la vraie croix qui lui avait été envoyée par l'empereur Justin II ; saint Hilaire chassant les serpents qui infestaient l'île Gallinara, épisode par lequel on a parfois rappelé que l'évêque de Poitiers chassa l'arianisme. Aux chapiteaux des colonnes des pieds-droits, des corbeilles à feuilles lisses et des tailloirs décorés d'une grecque, ornement que les restaurateurs ont copié pour le bandeau d'appui du tympan.

L'archivolte du côté Sud a un bandeau d'encadrement, où l'influence de l'art oriental se reconnaît dans les animaux fantastiques et les félins qui marchent à la file, et une voussure ornée de grandes feuilles alignées dont les pointes sont dirigées vers le tympan. La gorge de cette voussure a été profondément creusée sous les feuilles, afin de fortement opposer les ombres aux lumières. Les fûts des

colonnettes ont des crochets qui les font ressembler à des troncs de palmiers ; sur leurs chapiteaux, un fauve se mord la jambe. Aux chapiteaux des colonnes des pieds-droits, un cheval lance une ruade ; sur leurs tailloirs, ainsi qu'au bandeau d'appui, des palmettes s'enroulent en rinceaux touffus.

C'est à la partie inférieure du tympan du côté Nord que se lit, à la base de la *Déposition de Croix*, la fameuse inscription : [GI]RAVDVS AVDEBERTVS DSC̄O IOHE ANGERIACO ME FECIT. L'imagier de Saint-Jean-d'Angély a représenté le Christ encore attaché à la croix par le clou de la main gauche. La Vierge tient



FIG. 9. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. CORNICHE A MODILLONS

dans ses mains voilées le bras droit de son fils ; Joseph d'Arimathie reçoit dans ses bras robustes le corps du crucifié, tandis que Nicodème arrache le dernier clou et que saint Jean médite. Au sommet du tympan, on voit, entre les images du soleil et de la lune, soulevant des voiles, un ange qui, la tête en avant, s'est précipité des cieux pour présenter le nimbe crucifère sur

la croix, à la place où était la tête du Christ. Le vol bien particulier de cet ange se retrouve dans l'Annonciation à Zacharie du portail de Notre-Dame de la Coudre, à Parthenay.

Malgré de sauvages mutilations (les têtes sont brisées, excepté celle de Joseph d'Arimathie, les bras de Nicodème manquent et l'ange est en grande partie détruit), les qualités de composition et de technique de la *Déposition de Croix* sont encore évidentes. Notre imagier, comme ses contemporains les fresquistes de Saint-Savin-sur-Gartempe, de Vic et du Liget, s'inspirait d'une déposition de croix byzantine¹. En sculpture ce thème est rare ; pour le retrouver traduit à une grande échelle, il faut franchir les Pyrénées, aller à San-Isidro-de-Léon ou au cloître de San-Domingo-de-Silos. Le haut-relief de Silos, qui est aussi placé sous un arc en plein cintre, permettrait les comparaisons les plus intéressantes avec celui de Foussay ; mais certaines variantes iconographiques indiquent que les modèles étaient autres ou que les artistes interprétèrent différemment un modèle unique². L'imagier de

1. Emile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, p. 101-104.

2. Dom Roulin, *Les églises de l'abbaye de Silos* (Revue de l'Art chrétien, 1908 ; p. 289 et 379). — Du

Silos, quand il ne subissait pas l'influence toulousaine, dont témoigne son curieux saint Jean à l'allure dansante, avait cette rudesse expressive qui est un des traits de l'art espagnol ; seul le caractère dramatique l'intéressait et il ne s'attardait pas aux minuties d'exécution. Au contraire, l'homme des plaines, au Nord de la Gironde, était un sensible qui comprenait le caractère émouvant de cette scène et qui trouvait plaisir à détailler tous les galons brodés des costumes, ou les plis et les gaufrures au fer des robes de femmes.

Il faut faire aussi honneur à Giraud Audebert de la composition du tympan de l'arcade Sud, où l'on voit le *Repas chez Simon* et aussi le *Noli me tangere*. Ici une impérieuse tradition iconographique ne liait pas l'artiste qui en profita pour composer d'une manière personnelle. Il est intéressant de remarquer qu'il a disposé les éléments décoratifs et tous les personnages de manière qu'ils fassent pendant à ceux de la *Déposition de Croix* ; c'est ainsi qu'à la naissance du cintre, il a coupé le champ dont il disposait par une arcade trilobée qui correspond aux bras de la croix de l'autre tympan. Deux colonnes portent cette arcade que trois petits édifices, faits de plusieurs étages d'arcatures, surmontent. Par ces cadres architectoniques, l'espace



FIG. 10. — SAINT-HILAIRE DE POITIERS
LA DÉPOSITION DE CROIX (baie de gauche).

même, *Les cloîtres de l'abbaye de Silos* (même revue, 1909-1910). — Voir aussi : Paul Deschamps, *Notes sur la sculpture romane en Languedoc*, 1924 ; p. 73 et suiv.

est divisé et la composition équilibrée. Le Christ et deux personnages sont assis sous les trois lobes de l'arcade, devant une table recouverte d'une nappe réguliè-

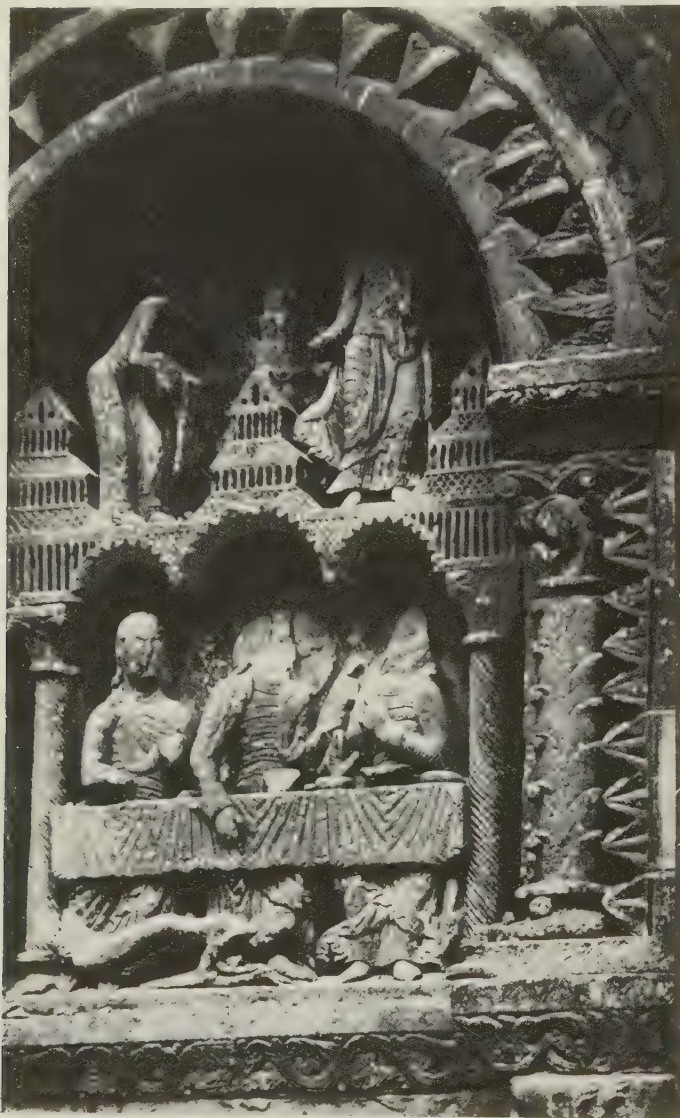


FIG. II. — SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY. LE REPAS CHEZ SIMON;
Noli me tangere (baie de droite).

Les robes de la Vierge, de Marie-Madeleine et de la pécheresse ont les manches à poignets pendants, les plissés et les gaufrures au fer qu'aimaient les dames de ce temps. Au sentiment de la nature nous devons le palmier si heureusement introduit

ment plissée et chargée de mets. La pécheresse s'est prosternée pour essuyer les pieds de Jésus avec ses cheveux¹. Au-dessus de l'arcade, Marie-Madeleine et le Christ qui lui apparaît occupent les deux espaces libres entre les trois petits édifices à arcatures. Pour rappeler que cette apparition de Jésus se produisit dans le jardin du Sépulcre, un palmier a été placé entre les deux personnages ; il se pourrait que dans l'idée de l'imagier, les édifices à arcatures aient représenté des sépulcres.

Malgré ses préoccupations naturalistes, Giraud Audebert ne s'était pas affranchi des vieilles formules de l'école romane poitevine. Les personnages du *Repas chez Simon* ont des robes aux retroussis conventionnels, inspirés par l'art des miniaturistes. Les plis transversaux des justaucorps semblent être, plutôt que la copie d'une mode, un parti pris d'imagier, fréquent en Poitou.

1. *Le Repas chez Simon* est un sujet rare dans l'iconographie romane, pourtant on peut citer les chapiteaux du cloître de Saint-Pons (Hérault) et de Saint-Maurice de Vienne en Dauphiné.

dans la plus vivante des compositions : le *Noli me tangere*, où Marie-Madeleine, surprise et respectueuse, s'incline devant Jésus qu'elle avait tout d'abord pris pour le jardinier. L'attitude gracieuse de cette figure féminine, trouvée à la source même de la vie, contraste avec celle, toute conventionnelle, mais empreinte d'une véritable noblesse, de Jésus qui s'avance en se drapant dans un ample manteau. Le style de cette figure est celui des images de Dieu peintes à fresque, à la voûte de la grande nef de Saint-Savin-sur-Gartempe, vers 1150-1160 ; et il est très permis de supposer que Giraud Audebert de Saint-Jean-d'Angély s'est, vers 1180, inspiré de ce célèbre ensemble pictural d'une des grandes abbayes du Haut-Poitou¹.

A la fin du ^{xiii}e siècle, Saint-Hilaire de Foussay devait ressembler à une autre église à trois nefs du Bas-Poitou, à Sainte-Eulalie de Benet qui a conservé, mais bien défigurée, sa belle façade si typique du roman poitevin avec ses trois baies, dont deux aveugles, et ses trois fenêtres². Telle était la diversité des tendances dans les ateliers de cette région que les sculptures des archivoltes, des chapiteaux et des modillons de Foussay ne peuvent être rapprochées des sculptures de Benet. Mais sous une des baies aveugles de cette dernière église, une surprenante figure d'homme chargé d'un joug rappelle la manière de Giraud Audebert ; si elle n'est pas de lui, elle est d'un de ses contemporains ; peut-être de cet imagier Guillaume qui a inscrit son nom au portail de l'église de Saint-Pompain, entre Foussay et Benet ; ou de l'un des grands maîtres oubliés qui taillèrent aux portails de tant d'églises poitevines de remarquables figures aux formes sveltes, souples et élégantes, qui sont les dernières manifestations du style roman poitevin.

ÉLISA MAILLARD

1. Elisa Maillard, *L'église de Saint-Savin-sur-Gartempe*. (Petites monographies des grands édifices de la France.)

2. Elisa Maillard, *La façade romane de Sainte-Eulalie de Benet en Bas-Poitou*. (A paraître dans le Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques.)





LES ÉLÈVES DE LÉONARD DE VINCI

ANDREA SOLARIO

DE Solaro, village du Milanais, est issue une famille d'artistes : architectes, sculpteurs, peintres, qui portent tous le nom de leur pays d'origine. Le sculpteur Cristoforo Solari avait un frère, Andrea, qui l'accompagna en 1490 à Venise, où il peignit pour l'église San-Pietro-Martire, à Murano, la *Vierge entre saint Joseph et saint Jérôme*, aujourd'hui à la Brera, signée :

ANDREAS MEDIOLANESIS

1495

F

Le tableau de Murano se rattache, par le métier et par la gamme de couleurs, aux grands artisans lombards précédant Vinci (fig. 1). Force innée de la tradition ! Voici un jeune peintre qui, dix ans après l'établissement, à Milan, de Léonard, et au milieu de la Venise des Vivarini et des Bellini, reste fidèle à l'enseignement de Foppa et de Borgognone ! Cependant il ne sut pas se soustraire longtemps à l'influence de ses hôtes. Il semble en outre qu'Andrea se lia dans la ville des doges avec un parent vénitien, Antonio de Solario, peintre de madones¹.

Celui-ci avait soin de signer ses tableaux. L'abbé Celotti vit, au XVIII^e siècle, à Naples, une *Vierge avec l'Enfant et saint Jean*, portant l'inscription : *Antonius de Solario Venetus F.* Peu après, on lui proposa le même morceau, sans signature, comme une œuvre authentique de Léonard. L'abbé acquit le tableau, fit disparaître la couche de peinture dissimulant le nom du véritable auteur, et revendit au duc de Leuchtenberg le faux Léonard, redevenu un authentique Solario². Cette *Vierge* se trouve aujourd'hui dans la *National Gallery*, à Londres (fig. 2).

Un panneau du Musée de Naples porte la signature : *Antonius De Solarius V. P.*

1. Modigliani, *Antonio da Solario veneto, detto lo Zingaro*. *Bollettino del Ministero della Pubblica Istruzione*, Roma, 1907.

2. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, p. 130.



FIG. I. — Andrea Solario. LA VIERGE, L'ENFANT ET DEUX SAINTS
(Milan, *Musée Brera*.)

Cl. Anderson.

La Vierge, drapée dans un manteau bleu à doublure orange, soutient son Fils, qui se tient debout sur une table ; à ses pieds on aperçoit un jeune donateur aux mains jointes. Un rideau de soie verte, à la manière d'Alvise Vivarini et des Bellini, ne cache qu'à moitié un coin du paysage, montrant pour toute végétation quelques jeunes arbres au feuillage frémissant.



FIG. 2. — Antonio Solario. LA VIERGE, L'ENFANT ET SAINT JEAN.
(National Gallery.)

D'autres Vierges, que l'on peut attribuer aussi bien à Antonio qu'à Andrea, sont à la Brera et au Musée Poldi-Pezzoli ; une des plus belles, qui fit autrefois partie du patrimoine de l'illustre famille Pitti de Florence, a figuré dans la vente Crespi¹. On voit dans la collection Johnson, à Boston, une madone au milieu d'une famille de donateurs². Une délicieuse Vierge, entourée d'anges musiciens, appartenait à feu Charles Sedelmeyer³. Il est à croire qu'Andrea et Antonio produisaient dans un atelier commun, à l'usage des pieuses Vénitienes, ces Vierges menues, assises devant un rideau en taffetas de soie qui laisse appa-

raître une échappée de campagne, animée de quelques grêles arbrisseaux.

Par la suite, les deux cousins suivirent des voies fort différentes. Antonio s'adonna à de vastes entreprises décoratives, et en 1502, il fut chargé par Giacomo Crivelli de terminer un polyptyque de l'église San-Francesco, à Osimo, laissé inachevé par Vittorio Crivelli. Cet ouvrage a disparu. Les moines témoignèrent leur satisfaction au peintre en lui commandant un grand tableau d'autel. M. Ettore

1. N° 57 du catalogue de la vente Crespi, Paris, 1914.

2. Repr. K. Badt, *Antonio Solario*, Leipzig, 1914, pl. 11.

3. Repr. K. Badt, *Ouvr. cit.* pl. 1.

Modigliani a retrouvé deux quittances d'Antonio relatives à celui-ci : l'une de 1503, l'autre de 1506. L'immense panneau qu'il exécuta avec trois *garzoni*, pour l'église d'Osimo, est dans la manière de Montagna, et n'a de remarquable que la fausse signature du Pérugin¹. Puis Antonio reprit son bâton de voyage et s'en fut peindre dans l'église del Carmine de Fermo, dans les Marches, une *Vierge entourée de saints*.

Tandis qu'Antonio brossait de grandes compositions pour des églises de province, Andrea n'abandonnait pas le tableau de chevalet et allait dépasser rapidement son associé. Le portrait d'un vieillard, au Musée de Boston² ; celui d'un adolescent, à la Brera (fig. 3) ; celui d'un sénateur et celui de Cristoforo Longoni, signé et daté de 1505, ces deux derniers, à la *National Gallery*, trahissent un peintre qui a profité à la fois de l'enseignement des Vénitiens et de celui des Flamands. Les ouvrages flamands ne manquaient point dans la ville des doges, et vers 1473 y séjournait cet étonnant Antonello de Messine, successeur méditerranéen des Van Eyck, qui finit par marier Venise et Bruges dans son naturalisme coloré et concentré.

Comparez le Sénateur, ou Cristoforo Longoni, ou encore le prestigieux dessin d'Andrea au British Museum avec le condottiere d'Antonello, au Louvre. Vous découvrirez les mêmes procédés, le même modelé, la même pâte transparente, le même calme onctueux de l'expression. Le peintre de Messine s'en tient aux fonds unis, sauf dans ses compositions religieuses, telles que, par exemple, l'émouvante *Crucifixion* de la *National Gallery*. Le Lombard, au contraire, présente d'habitude ses graves personnages au milieu de sites familiers. En dépit de son long séjour dans la ville des doges, il évite les grasses campagnes véni-



Cl. Anderson.

FIG. 3. — Andrea Solario. PORTRAIT D'HOMME.
(Milan, Musée Brera.)

1. Repr. Modigliani, *Ouvr. cit.* 1.

2. Repr. par Sir Claude Phillips, *An uncatalogued Solario*, *The Burlington Magazine*, 1911, 287.

tiennes, et crée, selon l'esprit d'Antonello, de délicats paysages, le plus souvent la plaine subalpine, parsemée de chétifs arbustes que le moindre souffle ferait trembler.

Sur le *Calvaire* du Louvre on lit la date de 1503 ; au bas de l'*Annonciation*, de

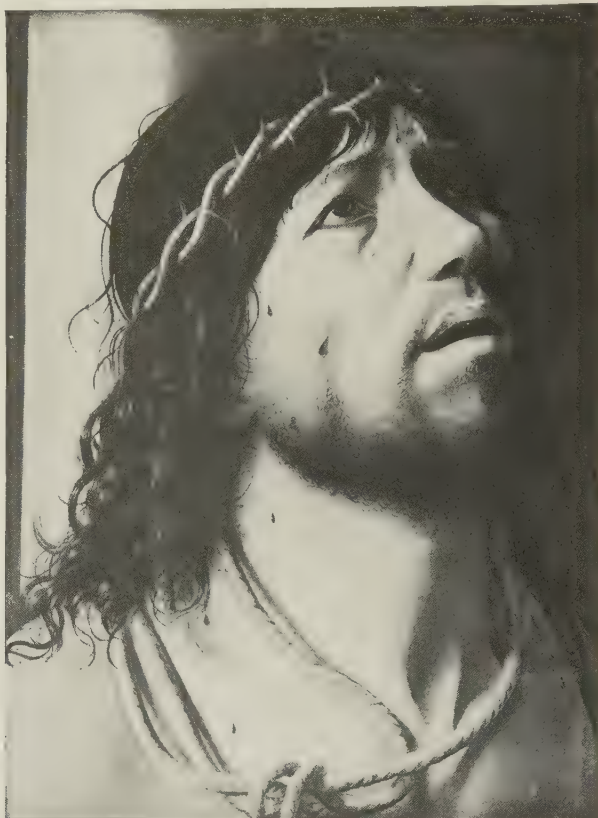


FIG. 4. — Antonello de Messine. LE CHRIST.
Cl. Anderson.
(Richmond, Gallerie Cook.)

M. Arthur Kay, signée *Andrea de Solario*, celle de 1506¹. Le *Portement de Croix*, au Musée de Brescia, n'est pas daté. Mais le moine agenouillé, digne des portraits vénitiens, et le caractère du paysage indiquent que le morceau est de la même époque.

Les variations du type du Christ jalonnent l'évolution de Solario. Il commence par copier le *Christ à la colonne*, tableau perdu, d'un naturalisme saisissant, d'Antonello de Messine². Cette copie se trouve chez sir Herbert Cook, à Richmond (fig. 4). Un Christ à mi-corps figurait dans l'ancienne collection Dowesvell. Pendant quelque temps, Andrea va peindre des Christs tout à fait vénitiens, comme ceux de Nantes et de Vienne.

De Venise à Milan, la distance n'est pas considérable. Andrea retournait parfois, sans doute, dans la ville où son frère Cristoforo, sculpteur ducal, occupait une situation importante. La *Pietà*, de lord Kinnaid, à Rossie Priory, en Écosse, montre encore le grêle paysage de ses premiers tableaux ; toutefois les personnages trahissent déjà l'empreinte de Léonard.

Le Lombard transplanté à Venise avait dû s'arrêter souvent devant la *Cène* de Sainte-Marie-des-Grâces. On s'en rend bien compte en face de l'*Ecce Homo* de la collection Crespi et de l'Académie de Carrare, de l'*Ecce Homo* du Musée Poldi-Pezzoli, enfin de ce charmant *Rédempteur*, dont le dessin est à la Brera (fig. 5) ;

1. Coll. Arthur Kay, *Illustrated Catalogue* n° 22.

2. L'original est à l'Académie de Venise.



Cl. Brogi.

FIG. 5. — Andrea Solario. LE RÉDEMPTEUR. Dessin.
(Milan, Musée Brera.)

la peinture dans une collection milanaise, heureuse union de l'art d'Antonello et de celui de Léonard.

Depuis 1500, le drapeau fleurdelisé flottait sur le château des Sforza. Lors de ses passages à Milan, Andrea connut des amateurs français. Charles d'Amboise, lieutenant général du roi, témoignait un goût très vif pour les arts. Il avait de qui



FIG. 6. — Andrea Solario. LE CHEF DE SAINT JEAN-BAPTISTE. Dessin.
(Musée du Louvre.)

Cl. Archives Photographiques.

tenir ; n'était-il pas neveu du cardinal d'Amboise, le créateur de Gaillon ? C'est sur l'invitation de ce prélat que Solario se rendit en France.

Avant d'entrer au service de l'oncle, Andrea travailla sans doute pour le neveu. Selon la tradition, il aurait exécuté le beau portrait de Charles d'Amboise que l'on voit au Louvre. Pourtant l'examen de l'œuvre inspire des doutes sérieux sur sa paternité. Ce panneau de médiocres dimensions (75 cm. sur 52 cm.) représente Charles d'Amboise coiffé d'un chaperon orné des insignes de l'Ordre de saint Michel ; autour du cou, il porte le collier de saint Georges. Acheté en 1758, comme œuvre du Pérugin, pour 3.000 livres, à M. de Cohade, commandant de la



Cl. Alinari.

FIG. 7. — Antonio Solario, PRÉSENTATION DE SAINT MAUR ET DE SAINT PLACIDE A SAINT BENOIT.
(Naples, Cloître de San Severino.)

Garde, la nouvelle acquisition fut confiée à la veuve Godefroid, qui reçut 72 livres pour une couche de repeints indiscrets, qualifiés de « restauration¹ ».



FIG. 8. — Andrea Solario. SALOMÉ.
(Musée de Vienne.)

Ce fameux tableau, admirable de composition, apparaît dans son état actuel d'une exécution assez moyenne. On y cherche en vain le dessin si ferme de Solario

1. Engerand, *Inventaire des tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi* (1709-1792, Paris, 1900, p. 601).

et la précision flamande de ses paysages. En dépit du caractère changeant de l'artiste, il paraît peu vraisemblable que le portrait de Cristoforo Longoni, daté de 1505, et celui du maréchal de Chaumont, peint entre 1500 et 1507, soient de la même main. On connaît l'engouement du jeune mécène pour Léonard.



FIG. 9. — Andrea Solario. SALOMÉ.
(Collection Gualino, Turin.)

Amboise lui demanda certainement son portrait. Si Léonard ne put se résoudre à cette tâche, il dut choisir un de ses intimes pour le remplacer. Tout porte donc à croire que l'effigie du maréchal qui est au Louvre, est une copie contemporaine d'après un tableau perdu de Léonard ou de Boltraffio¹.

Solario partit pour la France le 6 août 1507, accompagné d'un élève ou d'un serviteur, désigné dans les comptes comme « son homme ». Il demeura à Gaillon

1. Une copie ancienne de ce tableau se trouve à la mairie de Saint-Amand.

jusqu'en septembre 1509 et brossa les fresques de la chapelle, détruite sous la Révolution¹. On y voyait le cardinal, son neveu et les autres prélats de sa maison, agenouillés. Au-dessus de l'autel, saint Georges transperçait le dragon. « Son palefroy — rapporte un voyageur anonyme — ferait un fort cheval de coche et le saint paraît un enfant de quinze ans². »

Le « peintre de monseigneur » fournit également des tableaux de chevalet : une *Nativité*, mentionnée dans un inventaire de Gaillon, une tête de *saint Jean*, au Louvre, signée *Andrea de Solario fec. 1507*, enfin *La Vierge au coussin vert*, son œuvre la plus populaire, provenant du couvent des Cordeliers de Blois. Sur la table de marbre qui supporte le coussin, on lit *Andreas de Solario P.* ; une réplique, dans l'ancienne collection Pourtalès, portait la même signature, avec la date de 1507³.

A Venise, Solario avait connu Alvise Vivarini ; il n'eut aucun scrupule à copier une *Vierge* du vieil artisan, en se bornant à modifier l'attitude et à renouveler le paysage. Ces deux tableaux, celui d'Alvise et celui de son imitateur, sont aujourd'hui à la *National Gallery*.

La Vierge au coussin vert marque un progrès considérable sur les compositions antérieures d'Andrea. L'exemple de Léonard y fut pour beaucoup et aussi le changement de milieu de l'artiste. N'avait-il pas quitté les *bottege* de Venise pour vivre dans l'intimité des d'Amboise, seigneurs d'un goût achevé ? Andrea doit évidemment à ces fréquentations la sobre élégance qui fait le charme de cette œuvre. L'expression, le mouvement, le paysage trahissent l'influence de Léonard ; seules les couleurs restent vénitiennes. Cependant l'éclectique Andrea n'a pas oublié les Flamands. La même année, il achève une tête de saint Jean, très lombarde d'expression, mais gisant sur une coupe d'argent à piédouche, d'un fini qui eût fait honneur aux meilleurs maîtres d'Anvers ou de Bruges⁴. Une étude pour ce tableau, à la sépia, est au Cabinet des Dessins du Louvre (fig. 6).

Peu après, en 1508, son ancien associé Antonio, qui avait sans doute quitté les Marches pour Milan, s'adonna à son tour à la même tâche. Son *saint Jean*, à la Brera⁵, physionomie vénitienne, face carrée un peu brutale, rendue avec une exactitude anatomique, gît dans une coupe en or et en émail, travail d'orfèvre, d'une patiente minutie ; les gouttes de sang elles-mêmes semblent sortir de la

1. L'abbé F. M. Blanquart, *La chapelle de Gaillon et les fresques d'Andrea Solario*. *Bulletin de la Société des Amis des Arts de l'Eure*, 1898.

2. Blanquart, *Ouvr. cit.* p. 41.

3. Une copie contemporaine, appartenant à M. Lorta, a été publiée dans *Les Arts*, 1903.

4. Onze copies contemporaines témoignent du succès de cette peinture. Voy. H. Badt, *Ouvr. cit.* 211.

5. Ce tableau provient de la collection de Mme Humphrey Ward et fut offert à la Brera par M. le sénateur Beltrami, auteur de précieux ouvrages sur l'école lombarde.

bottega du joaillier. Ici on perd la trace d'Antonio Solario, pour le retrouver plus tard à Naples, où il entreprend vingt fresques représentant la *Vie de saint Benoît*, dans le couvent de San-Severino. Les paysages de ces compositions et la physionomie expressive des personnages rappellent la collaboration des deux cousins à leurs débuts (fig. 7).

A son retour de France, Andrea s'attaque au sujet obligatoire pour tout Lombard : comme Cesare da Sesto, Giampetrino et Luini, lui aussi fait une *Salomé*. Ce tableau est à Vienne (fig. 8) ; une variante se trouve dans la collection Gualino, à Turin (fig. 9). Le bourreau et l'inconsciente passionnée sont face à face ; elle tient un magnifique surtout en argent dans lequel il laisse glisser lentement la tête du martyr. Ces ouvrages paraissent fort différents de tout ce que l'on connaît de Solario. Aussi faut-il croire qu'une *Salomé* nordique, exposée dans quelque palais de Milan, éveillait l'esprit d'émulation des artistes indigènes.

La photographie ne parvient pas à donner une idée exacte de ces peintures. Le fond noir fait ressortir les couleurs qui ont la vivacité et la transparence de l'émail. La coupe, bleu d'acier, sertie de bronze, brille d'un éclat malsain. La chevelure rousse, le corsage vert, les manches roses, les fleurs piquées dans le corsage de Salomé sont exécutés avec une minutie d'orfèvre.

Une autre variante de ce sujet nous montre Salomé soulevant un plat d'argent, tandis que la main du bourreau invisible empoigne la chevelure de saint Jean. L'exemplaire qui passe pour être le plus parfait appartient au duc de Northumberland, à Sion-House, à Londres ; l'ancienne galerie d'Oldenbourg possédait de ce sujet une copie flamande.



Cl. Alinari.

FIG. 10. — Andrea Solario. JOUEUSE DE LUTH.
(Rome, Palais de Venise.)

En 1514, Andrea est à Rome. Revenu à Milan, il collabore avec Zenale aux travaux du Dôme. Une *Fuite en Égypte* signée *Andreas de Solario mediolano f. 1515*, au Musée Poldi-Pezzoli, montre qu'il a passé par de nouvelles métamorphoses.



Cl. Brogi.

FIG. II. — Andrea Solario. L'ASSOMPTION.
(Chartreuse de Pavie.)

bonnet, ample et chatoyant comme une queue de paon. Le visage est blanc, le front vaste, les yeux profonds. Le regard fixe les spectateurs à la manière des personnages de Holbein.

Un autre morceau large et vigoureux, la *Femme à la guitare*, autrefois dans la

Son saint Joseph agenouillé semble tiré de Luini. Au lieu des charmants arbrisseaux de sa jeunesse, on découvre un paysage brossé dans le goût de l'école romaine. On retrouve un fond interprété de la même manière dans le *Saint Jérôme* du Bowes-Museum à Barnard-Castle, en Écosse¹.

Vers la fin de sa carrière, le vieux peintre se dépasse lui-même dans l'admirable portrait de Domenico Morone, au palais Gallarati-Scotti, à Milan. Morone fut élevé à la dignité de chancelier en 1518 ; ce panneau est donc, selon toute vraisemblance, postérieur à cette date. Le chancelier est présenté de face, enveloppé dans un ample vêtement de velours noir, à parements de zibeline ; ses mains reposent sur un magnifique tapis d'Orient. La minutie du détail ne nuit en rien à la puissance de l'ensemble (voy. pl. hors-texte).

Un portrait de femme de la même époque appartient au baron François Hatvany à Budapest. Elle est coiffée d'une sorte d'immense

1. Repr. par Abt, *Ouvr. cit.* pl. XV.



ANDREA SOLARIO
Portrait de Domenico Morone.
(Coll. du Duc Galerati Scotti.)

collection Hertz, se trouve aujourd'hui au Palazzo Venezia (fig. 10). La jeune musicienne se détache sur un fond noir. Le rouge des manches et du filet qui maintient la chevelure offre un contraste très vif avec le vert de la robe et la blancheur du linge. Les yeux ont un rayonnement presque hypnotique. On a l'impression que l'admirateur d'Antonello de Messine et de Léonard finit par prendre pour modèle le maître de Bâle.

La dernière œuvre authentique de Solario est un grand tableau d'autel pour la Chartreuse de Pavie (fig. 11). Les dessins pour les deux volets sont au Louvre. La mort empêcha le peintre de terminer son ouvrage ; il ne put exécuter que le bas du panneau central, les disciples entourant le tombeau vide ; le Crémonais Bernardino Campi dut ajouter la Vierge entourée d'anges.

Le père de Solario, Cristoforo, fut emporté en 1527 par la peste. On ignore l'année de la mort d'Andrea.

Particularité curieuse : Solario eut un élève ou imitateur français : Simon Mailly de Challons, établi en Avignon de 1535 à 1565. On remarque une *Vierge de douleur*, signée de sa main, et un *Christ au roseau*, à la Galerie Borghèse.

Pour comprendre une carrière d'artiste comme celle d'Andrea Solario, il faut avoir présent à l'esprit que les peintres de cette époque ignoraient nos idées sur la propriété artistique. Chacun, travaillant en artisan, sans grande recherche d'originalité, prenait son bien où bon lui semblait. Ces emprunts, de fréquents déplacements et des changements de milieu expliquent les variations d'Andrea. Son art doit beaucoup aux derniers Vénitiens du ^{xv}^e siècle, au Sicilien flamingant Antonello, à Léonard, et pendant ses vieux jours, à Holbein. Pourtant, grâce à son tempérament propre, le Lombard, ballotté entre toutes les gloires du siècle, réussit à créer quelques œuvres belles et durables.

ANDRÉ DE HEVESY





GÉRARD SEGHERS

GÉRARD SEGHERS, né à Anvers en 1591, peintre « entretenu » du roi d'Espagne et des archiducs, arrivé à la fortune par son travail, semble un peintre connu : il a été étudié par Sandrart, Mansaert, J.-B. Decamps ; cependant lorsqu'on serre de près les textes du XVII^e siècle, on s'aperçoit de la pauvreté de leurs sources, de la creuse boursouffure des éloges des écrivains contemporains du maître, du vague des assertions de Sandrart. La personnalité artistique de Gérard Seghers apparaît ainsi difficile à dégager ; de son vivant même, ses tableaux sont non seulement confondus avec ceux de son cousin Daniel Seghers¹, mais gravés sous d'autres noms par des artistes mal informés. Au siècle suivant, les œuvres dites « de sa première manière » semblent s'être évanouies, mais se sont en réalité confondues avec celles de Caravage, de Manfredi, et même avec celles de peintres anonymes, élèves napolitains de Ribera.

Tous les contemporains de Seghers sont d'accord pour dire que cet artiste était le plus *réceptif* qui fût, il subit successivement toutes les influences qui semblent les plus contradictoires, la souplesse de sa technique était un fait avéré. Ce don devait nuire à sa renommée en faisant disparaître son nom des toiles qu'il peignit en Italie et en Espagne entre 1611 et 1621. Lorsque Gérard, de retour dans sa patrie, adorant le dieu qu'il avait brûlé, se fit, avec une docilité qui paraît invraisemblable, l'imitateur de Rubens, il devint pour la postérité un élève du maître anversois. Ses œuvres *rubéniques*, que l'on qualifie de « seconde manière », mais qui ne sont en réalité qu'une de ses manières, nous sont pour la plupart connues ; ses premières œuvres, au contraire, sont rentrées dans l'anonymat et font désormais partie de cet art éclectique qui régna au XVII^e siècle dans les pays qui avaient fait

1. Daniel Seghers ou Zeghers, peintre de fleurs, fils du peintre Pieter Zeghers et d'une demoiselle Margaritha, né le 6 décembre 1590 (archives de la cathédrale d'Anvers). Daniel Seghers fut inscrit à Gilde de Saint-Luc et reçut la maîtrise en 1611, puis entra dans l'ordre des Jésuites, à Malines, le 10 décembre 1614 ; il vécut dans la maison professe d'Anvers et y mourut en 1661. J. B. Decamps (*La Vie des Peintres*, Paris, 1763, t. I, p. 386) suivi par Bryan (*Dictionary of painters and engravers*, éd. Williamson) dit à tort que Daniel était le frère de Gérard.

partie de l'empire de Charles-Quint au siècle précédent. Les critiques d'art n'osent mettre le nom de Gérard Seghers sur des œuvres de premier ordre, égarées



FIG. 1. — Gérard Seghers, LE RENIEMENT DE SAINT-PIERRE.
(Collection particulière, à Paris.)

parmi la foule des œuvres dites italianisantes, la plupart d'une accablante médiocrité.

Si Wurzbach¹ a dressé une liste des tableaux connus de l'artiste anversois, ce sont MM. G. Glück² et L. Maeterlinck³ qui méritent notre reconnaissance pour avoir contribué non seulement à rendre à Gérard Seghers quelques toiles dues à son pinceau, mais pour avoir dégagé sa personnalité en effaçant son nom de plusieurs cadres. Je ne voudrais pas reprendre ici les travaux de ces savants

1. A. Von Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Vienne, 1906 (à la lettre S).

2. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, t. XXIV, 1903, fasc. 1. (G. Glück, *Aus Rubens Zeit und Schule*).

3. L. Maeterlinck, *Gérard Seghers et Franz Wouters au musée de Gand*, dans le *Bulletin de la Société historique et archéologique* de cette ville.

historiens, mais m'efforcer de les compléter par un travail d'archives permettant d'établir exactement la biographie de Gérard Seghers.



Il résulte des recherches faites aux archives de la cathédrale d'Anvers que Gérard Seghers, Zeghers ou Segears (le nom est orthographié de ces différentes manières dans les documents contemporains) était le quatrième des huit enfants de Jan Seghers et d'Ida de Neve. Les deux époux, d'une secte réformée, se réconcilièrent avec l'Église catholique et firent à nouveau bénir leur union par l'évêque Lieven Tarrentius, le 18 août 1589. Gérard naquit dans l'hôtellerie paternelle « Le Rubis », 19 rue du Berceau (*Wiegstraat*), à Anvers, et fut baptisé à la cathédrale, le 17 mars 1591. Ce document est confirmé par la *Liste des Lépreux* de l'année 1600, où est mentionné « Geeraert Szegers, âgé de neuf ans, né à Anvers ». Il n'y a donc pas à tenir compte de l'assertion de Van Immerzeel qui fait naître Gérard en 1588, ni de celle de Bryan qui fait de lui le fils de Pieter Seghers.

Ida de Neve appartenait à une famille qui comprenait différents artistes. Faut-il voir là une influence ancestrale qui aurait prédisposé Gérard à devenir peintre ? Il est aussi possible que ces dispositions aient été développées dès son jeune âge par Abraham Janssens, client si assidu du « Rubis » qu'à la mort de Jan Seghers il devait à la succession, « pour bière et vin, 77 florins six sous ».

Van den Branden¹ le donne positivement comme maître à Gérard ; mais que savons-nous de ce peintre, si ce n'est qu'il fut un « italianisant » ? Quelle fut son influence sur les artistes de la génération de Seghers ? Un fait domine la transformation qui s'était opéré dans l'art septentrional, au cours de la deuxième moitié du xvi^e siècle : l'extraordinaire attrait qu'exerça l'Italie. Tous y coururent, et l'effet du contact prolongé entre l'art italien et l'art flamand fut de modifier complètement l'âme flamande : les honnêtes néerlandais devinrent passagèrement des artistes dont il est impossible de définir exactement la mentalité.

Après avoir subi victorieusement l'épreuve de la maladie, Gérard se mit au travail avec activité. En 1603, le document suivant montre qu'il est reçu comme élève à la Gilde de Saint-Luc : « L'an mil six cent trois, Othon Van Veen et Jean Collyn (Collyn de Nolyn) doyens, reçurent comme apprenti des francs-mâtres Geraert Segers, peintre ». J.-A. Crowe est donc dans l'erreur lorsqu'il fait de

1. F. J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883. La légende d'après laquelle Abraham Janssens aurait péri en 1575, lors des émeutes des réformés, serait donc réduite à néant.



Phot. F. Bruckmann, Leipzig.

GÉRARD SEGHERS. — ENLÈVEMENT D'EUROPE.

(Musée de Brunswick.)

Gérard un franc-maître dès 1603 ; il ne le devint que plus tard, comme en fait foi ce document : « L'an mil six cent huit, Pierre de Jove, premier doyen, et Henri Van Balen (le Vieux), son co-doyen, reçoivent cette année-là Gérard Segers peintre¹. » Le père de Gérard, Jan Seghers, mourut l'année suivante, le 15 septembre 1609². Voulant partir pour l'étranger, Gérard règle ses droits à l'héritage paternel par un acte daté du 15 janvier 1610³ ; mais il est encore à Anvers au début de l'année 1611, où il est admis

comme membre de la « Sodalité des Célibataires⁴ ». Son départ pour l'Italie est confirmé par Mansaert, Sandrart et J.-B. Decamps, mais les conditions dans lesquelles il entreprit ce voyage d'études nous sont inconnues ; selon la coutume, il dut passer dans les principales académies du Nord de la péninsule, avant de descendre à Rome. Nous ignorons par quel intermédiaire il fut recommandé au cardinal Zapata y Mendoza,



FIG. 2. — Gérard Seghers. LE JEU DE JACQUET.
(Château d'Hébertot.)

mais un fait certain domine cette période mystérieuse de la vie de Gérard Seghers, qui s'étend de 1611 à 1621 : c'est la protection avérée de ce prince de l'Église qui, d'un tout jeune peintre flamand inconnu, fait un grand artiste, pensionnaire du roi d'Espagne. Une phrase seule du *Peintre amateur et curieux*⁵ nous révèle les rapports du cardinal et du peintre, et c'est seulement grâce à la biographie de l'Éminence et aux recherches faites dans les collections particulières qu'il nous devient possible de projeter une lueur sur la période inconnue, italienne et espagnole, du peintre anversois.

D. Antonio Zapata y Mendoza, d'une illustre famille espagnole, cardinal de

1. Archives de la Gilde de Saint-Luc.

2. Ida de Neve décéda seulement le 26 novembre 1636.

3. « Devant nous, Natalis Tabollet, rue de la Lumière (Lichtstraat), à Anvers, est comparu Gérard Seghers, pour régler la succession de feu son frère; ont été témoins : Gaspar van Borgh, Hans de Neit, Geraert de Volder. »

4. Archives de la ville d'Anvers.

5. Mansaert, *Le peintre amateur et curieux*, Bruxelles, 1763, t. I, p. 221 et suiv.

la Sainte Église au titre de Sainte Balbine, fut nommé par Philippe III au Conseil d'État en 1599, puis devint à Rome, en 1604, protecteur d'Espagne ; en 1620, le roi le désigne comme lieutenant et capitaine général du royaume de Naples. Une bulle du pape, datée du 30 janvier 1627, le fait inquisiteur général d'Espagne ; il entre en charge le 13 mars suivant, mais il se retire de la vie politique dès 1632 et meurt dans la retraite à Barajas, le 23 avril 1639. Sa vie publique s'écoula à Milan, à Rome, à Naples, à Tolède et à Madrid. Mansaert s'exprime ainsi : « Gérard, après avoir travaillé dans les principales académies d'Italie, fut appelé à Milan par le cardinal Zapata y Mendoza qui y résidait. » De cela il semble résulter que l'Éminence connaissait déjà l'artiste.

Le Peintre amateur et curieux continue : « Peu de jours après y être arrivé, cette Éminence le présenta au Roi, qui le fit travailler dans son palais et dans quelques églises ; ensuite (c'est-à-dire *par la suite*) Sa Majesté, très satisfaite de ses ouvrages, lui assigna une pension et le décora du titre de gentilhomme. » Seghers travailla-t-il à Milan même ? Des recherches entreprises en Lombardie n'y ont fait découvrir aucune œuvre décorative de Gérard ou Giraldo. Le jeune artiste visita certainement les villes du Nord de l'Italie avant de descendre à Rome. Nature nerveuse et impressionnable à l'excès, chaque chef-d'œuvre entrevu sera pour lui l'origine d'une œuvre personnelle. Les grands décorateurs vénitiens lui laisseront un souvenir ineffaçable qui reviendra hanter son âge mûr.

Pour avoir été appelé à Milan dans des conditions aussi flatteuses, il faut voir en Seghers un peintre arrivé à la maturité ; il faut aussi accepter l'hypothèse de relations antérieures entre le cardinal et l'artiste anversois, qui durent se rencontrer à Rome même, où Bertolotti¹ cite Gérard Seghers — dont le nom n'est pas italianisé — parmi les peintres flamands y ayant séjourné. S'il admire Raphaël, il reste acquis, d'après les œuvres dites de sa première manière, qu'il subit dans la ville papale l'influence du Caravage (il ne peut être son élève direct, ce peintre étant mort en 1609), mais surtout celle de Manfredi ; le rapprochement des textes suivants en fait foi.

On lit dans Sandrart² : « Gerhart Zeghers était aussi anversois et, dans son temps, un peintre superbe qui, pour se fixer plus en la manière d'art, s'attacha à Rome à la manière de Manfredi. » Mansaert écrit³ : « Il s'approchait tellement de la manière de Manfredi qu'il semble qu'ils ne possédassent qu'une seule main. De cette manière, il avait peint à Anvers quelques *conversations*, des soldats jouant

1. Bertolotti, *Artisti belgi e olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Florence, 1880, p. 140 et suiv.

2. Sandrart, *Teutsche Academie*, Nürnberg, 1675, p. 301 et suiv.

3. Mansaert, *op. cit.* t. I, p. 217-218 ; t. II, p. 77 et 141.

aux cartes, des musiciens avec leurs instruments et autres figures de grandeur naturelle. Il se faisait remarquer là-bas (en Italie) à côté des meilleurs peintres, et même il faisait tomber les tableaux qui à côté des siens semblaient faiblement peints, aussi bien que ceux qui étaient plus éclatants de ton que ne le demande la nature ». Parlant de l'*Érection de la Croix* et de *La Vierge, l'Enfant et saint Xavier*, il ajoute : « Il est aisé de voir par le dessin de ces deux dernières pièces de Geraert que ce grand peintre avait étudié et cultivé Manfredi, mais comme il s'aperçut que cette mode passait, il changea de manière. Cependant, quant à moi, j'estime plus ses ouvrages dans le goût de Manfredi que de Rubens. »

Voici le témoignage de J.-B. Decamps¹ : « A Rome, Seghers copia toutes les manières et quand il composa lui-même, on ne reconnaît aucune de celles qu'il avait imitées, plus touché de celle de Manfredi,



FIG. 3. — Gérard Seghers. SCÈNE DE TAVERNE.
(Château d'Hébertot.)

il s'y attacha si bien que ses imitations embarrassaient les connaisseurs d'Italie .»

La collection du cardinal Fesch² contenait plusieurs œuvres de Seghers désignées sous le nom de leur auteur ; ces peintures, achetées en Italie au début du XIX^e siècle, montrent que, dans la société romaine, le souvenir du grand artiste anversois ne s'était pas éteint. Une œuvre maîtresse de cette belle période méconnue, actuellement à Paris dans une collection particulière, confirme l'opinion de Mansaert quant à la qualité des peintures dites de la manière italienne de Seghers. Ce premier *Reniement de saint Pierre*, est traité à la manière des « conversations » de l'école du Caravage et de Manfredi ; il fut acheté au milieu du XIX^e siècle en Espagne, par le marquis de Salamanca, puis fit partie de la collection L. R..., à Paris et figura sous le nom de Gérard Seghers à l'*Exposition de l'Art belge* au XVII^e siècle (n^o 521), où MM. G. Glück et E. Bertaux y virent un chef-d'œuvre de l'école napolitaine de Ribera, faisant valoir, en faveur de leur

1. J. B. Decamps, *La Vie des Peintres*, 1752, t. I, p. 386 et suiv.

2. Vente de la collection du cardinal Fesch, Paris, 17 mars 1845, t. I, p. 243 et suiv.

attribution, l'excellence du dessin, la vie qui se dégage des personnages et surtout l'intensité caractéristique des colorations jaune bistre. L'auteur du *Catalogue* de la vente du 13 mars 1914¹ présente ce *Reniement de saint Pierre* sous le nom de Bartolomeo Manfredi. Ces opinions différentes témoignent du séjour de Gérard non seulement à Rome, mais à Naples, où, grâce à la situation de son protecteur, il dut occuper une position semi-officielle ; tout au moins fréquenta-t-il la société aristocratique napolitaine, où il laissa une réputation de grand peintre, car le célèbre Siennois Octavio Piccolomini, créé duc d'Amalfi après avoir contribué à la conclusion de la paix de Westphalie, demanda, par une lettre datée du 4 février 1652², adressée à l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, l'envoi de Jean-Baptiste Seghers³, fils du doyen de Saint-Luc. Le duc avait-il connu le peintre officiel des archiducs pendant ses campagnes aux Pays-Bas ? La première hypothèse semble de beaucoup la plus probable. En tout cas, le jeune Jean-Baptiste accepta avec reconnaissance l'invitation de Piccolomini et resta plusieurs années à son service ; peut-être l'accompagna-t-il même à Vienne où il mourut en 1656. Rolfs⁴, qui étudie spécialement le milieu artistique napolitain au xvii^e siècle, ne signale aucune œuvre des deux Seghers à Naples ou dans les environs, bien qu'il soit resté certainement des travaux de ces peintres dans l'Italie méridionale. Là encore, nous restons dans le mystère, car jamais l'œuvre de Jean-Baptiste Seghers n'a été identifiée.

Le voyage de Gérard en Espagne est affirmé par ses contemporains flamands et par Romain de Bie. La grande ombre du cardinal espagnol semble encore s'étendre sur son protégé ; c'est en Espagne qu'il mérite les récompenses dont le gratifie largement le roi. Il était apprécié dans ce pays parmi les plus beaux peintres ; il y a laissé de grandes et belles toiles qui firent l'admiration du marquis de Salamanca. Celui-ci réunit des œuvres qui caractérisent nettement les diverses phases par lesquelles passa le talent de Seghers. Le grand tableau intitulé *Jésus chez Marthe et Marie*⁵, dont une réplique se trouve au Musée du Prado, doit être cité ici pour la différence de facture qui existe entre cette composition et le *Reniement de saint Pierre* de la même collection ; il marque, selon M. G. Glück, une date dans l'évolution de l'artiste anversois.

La présence d'une nature morte, prétextée par les soins ménagers de Marthe,

1. Catalogue, n° 25, toile, haut. 1 m. 44, larg. 1 m. 97, ce tableau fait actuellement partie d'une collection particulière à Paris.

2. *Archives des Arts, Sciences et Lettres de Gand*, 1863, II, p. 327.

3. Né en 1624, reçu franc-maître à la Gilde de Saint-Luc en 1647.

4. W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910.

5. Collection Salamanca, puis R., vente à Paris, 13 mars 1914.



FIG. 4. — Gérard Seghers. LE MARIAGE DE LA VIERGE
(Musée d'Anvers.)

et traitée à la manière naturaliste, avec un éclat qui révèle la main d'un maître, rappelle les souvenirs des quais de Naples, tandis que dans la figure très faible du Christ reparaît l'influence flamande des peintres « italianisants », maîtres de la jeunesse de Gérard. L'artiste, de retour à Anvers, y devient aussitôt célèbre par ses manières « à la grandesse castillane » ; il signe son nom sur les registres municipaux, à l'espagnole, et se fait appeler « il señor Giraldo ». Si la tradition flamande le représente comme un peintre « attitré » de Philippe III à Madrid, il n'est pas inscrit sur la liste des peintres de la Cour¹, bien qu'un certificat donné à J.-B. de Bruno par P.-P. Rubens et Gérard Seghers, peintres entretenus de Sa Majesté, l'atteste². Cependant il est exempté de certaines charges à ce titre, et dans une pétition aux magistrats d'Anvers, il déclare « qu'ayant plu devant Leurs Majestés d'Espagne pour son art de peindre, de même que devant Leurs Altesses de pieuse mémoire, Albert et Isabelle, il a été honoré de même de beaucoup de titres, bénéfices et prééminences, de manière qu'il devait être tenu pour chambellan de Leurs Altesses ».



Le retour de Seghers à Anvers fut bientôt suivi de son mariage avec Catherine Wouters. Le 28 novembre 1621, devant Jan Plaquet, notaire, il stipulait les conditions de son contrat. Il possédait alors 18.000 florins ; la fiancée n'en apportait que 6.000, mais prenait à son compte les frais de la noce. Cette Catherine Wouters était la fille de Dominique Wouters et de Jeanne Van Lubeke ; son père faisait le commerce de draps et de tapisseries, ce qui lui permettait de faire partie de la Gilde de Saint-Luc. De ce mariage, Gérard Seghers eut onze enfants : 1^o le 3 septembre 1622, Catherine ; 2^o le 23 novembre 1623, Anne-Marie ; 3^o le 31 décembre 1624, Jean-Baptiste (le futur peintre) ; 4^o le 2 janvier 1627, Marie-Anne ; 5^o le 27 avril 1628, Élisabeth ; 6^o le 13 août 1629, Jeanne-Claire ; 7^o le 2 janvier 1631, Suzanne ; 8^o le 8 juillet 1632, Constance (qui eut pour parrain le peintre Jan Wildens) ; 9^o et 10^o, 1634, Gérard et Dominique, jumeaux (le second eut comme parrain Gabriel Francken) ; 11^o le 24 février 1636, Sara-Thérèse. Tous ces enfants furent baptisés à la paroisse de Saint-Jacques d'Anvers. Les premiers naquirent rue de l'Empereur (*Keyserstraat*) ; ce n'est que le 6 mars 1631 que Seghers acheta, au numéro 48 de la place de Meir, une maison qu'il fit rebâtir

1. Archivo general de la Real Casa y Patrimonio de España. Communication de D. Crisanto Francisco Puchol.

2. A. Michiels, *Van Dyck et ses élèves*, Paris, 1882, p. 304.

sur ses propres plans, et qui avait frappé d'admiration ses contemporains. L'amusante dédicace apposée au bas du portrait de Seghers, gravé par Lucas Vorsterman, donne une idée des louanges hyperboliques dont se gratifiaient eux-mêmes les artistes flamands : « A Gérard Seghers, le peintre anversois qui, par ses tableaux religieux, pleins d'une vive piété, répandus dans toute l'Europe, recevait des louanges et des hommages des princes et rois, qui, par le grand nombre de ses enfants bien élevés et par le style admirable de sa nouvelle maison, rendit son pays célèbre, cette œuvre est dédiée par Lucas Vorsterman. »

Jean Meyssens, peintre et marchand d'œuvres d'art au Caammerstraat, en l'an 1659, ajoute dans ses *Images des divers hommes d'esprit sublime qui, par leur science et leur art, devraient vivre éternellement et desquels la louange et renommée faict estonner le monde à Anvers*, que Gérard possédait une « chambre d'art » garnie de tableaux d'une valeur de 60.000 florins.

Malgré la forme espagnolisée de son nom, il faut imaginer Gérard — *Giraldo* — redevenu, dès son arrivée dans sa patrie, très flamand, aimant la bonne chère et les grasses



Cl. Bruckmann, Munich.

FIG. 5. — Gérard Seghers. MADONE.
(Musée de Vienne.)

couleurs. Les archives de Saint-Luc nous apprennent qu'il prenait une part active aux fêtes, facéties, repas, soirs de boissons organisés par les Gildes, mais aussi qu'il soutenait de nombreuses œuvres pieuses et travaillait avec joie à l'embellissement des églises de sa ville natale. Dès son retour à Anvers, il s'était fait recevoir comme amateur dans la chambre de rhétorique *La Violette*, ce qui le mettait en relations constantes avec les familles cultivées du temps. Les membres de ces « chambres » formaient un cercle intellectuel mi-flamand, mi-latinisant, qui s'appréciaient jusqu'à l'échange de toiles, de sonnets élogieux et d'œuvres d'art variées ; ils donnaient à leurs enfants des parrains et des marraines qui illustraient

ce cercle intellectuel, où l'on comptait des femmes comme Anne Breughel et Constance van Mieulant. C'est cette poétesse, célébrée dès l'âge de quinze ans par le latiniste François Sweertius dans son *Athenae belgicae*, qui demanda à Seghers de tenir sur les fonts baptismaux de la paroisse Saint-Jacques, le 7 janvier 1637, le quatrième fils qu'elle avait eu de son mariage avec le peintre Adrien Van Utrecht. Les relations du peintre et de la poétesse paraissent avoir été très suivies, car Gérard a reproduit maintes fois sur ses toiles les traits de la belle Constance, lorsqu'il travailla à la manière de Rubens ; à son tour, la femme de Seghers fut marraine, le 7 août 1646, de son dixième enfant : Catherine-Thérèse, qu'elle tint sur les fonts baptismaux avec le peintre de fleurs Francisco Ykens¹.

En l'année 1625, Seghers fut inscrit comme membre de la *Mutuelle des Peintres* ; en 1631, il fut reçu à la *Gilde des Romanistes*, dont il fut nommé doyen en 1637. Cet artiste était réputé pour sa générosité ; il contribua en 1636, pour la somme de 24 florins, à la construction du grand chœur de l'église Saint-Jacques, selon les archives de cette église, et pour 18 florins à l'érection du nouvel autel de la *Sodalité des Mariés* qu'exécuta Servaes Cardon. L'église de Saint-Michel reçut aussi ses dons. Suivant Jean Siberechts le jeune, il en retraça la belle nef sur une toile livrée à Balthazar Denbraye, avec quatre autres tableaux.

Avec l'arrivée du cardinal-infant don Fernando², nommé gouverneur des Flandres par Philippe IV, les souvenirs d'Espagne semblent se raviver dans l'âme du peintre anversois. C'est de tout cœur qu'il contribue aux manifestations de loyalisme que les villes de la catholique Belgique organisent en l'honneur d'un souverain qui leur arrive le front ceint de lauriers ramassés sur les champs de bataille de l'Europe. La réception si enthousiaste que la ville de Bruxelles offre à son maître, le 4 novembre 1634, semble avoir excité l'émulation des magistrats de la ville d'Anvers, qui veulent aussi se faire remarquer par la somptuosité de leurs dons. Rubens prend la direction des travaux de décoration, pour lesquels les principaux artistes de la ville lui sont adjoints. Seghers, Jordaens, Cornelius Schut, Théodore Rombouts, Erasmus Quellin travaillent ensemble, échantant des projets, rivalisent d'entrain, de luxe, de joie et donnent le meilleur de leur talent pour célébrer la gloire de don Fernando. Un arc de triomphe splendide est dressé près de l'église Saint-Jacques ; c'est Gérard Seghers qui fut chargé d'en

1. Francisco Ykens (1601-1693), peintre de fleurs, peut-être d'origine espagnole. Une jolie composition de lui se trouvait dans la collection Salamanca, puis L. R. (vente du 13 mars 1914, n° 50 du catalogue).

2. D. Fernando, fils de Philippe III, roi d'Espagne, né le 16 mai 1609, mort à Bruxelles le 10 novembre 1641, archevêque de Tolède, vice-roi de Catalogne, gouverneur des Flandres en 1632, fait son entrée solennelle à Bruxelles le 4 novembre 1634.

peindre le motif principal. Il brossa une grande toile, malheureusement détruite, qui avait pour sujet : l'*Apparition d'Isabelle-Claire-Eugénie à Philippe IV, pour l'engager à envoyer son frère comme gouverneur des Flandres*. Nous savons que ce travail lui fut payé 600 florins.

Les textes suivants montrent que la ville d'Anvers ne fut pas ingrate et sut reconnaître la part qu'avaient prise Seghers et ses collaborateurs à la réception



Cl. Bruckmann, Munich.

FIG. 6. — Gérard Seghers. FESTIN BACHIQUE.
(Musée de Brunswick.)

du cardinal-infant. « Avec Breughel et quatre autres artistes, Gérard Seghers peignit des tableaux représentant les *Cinq Sens*, qui ont été donnés au magistrat de la ville d'Anvers ». « Messieurs le bourgmestre et échevins ont ordonné aux trésoriers et aux gérants d'acheter à Jan van Breughel, peintre, deux tableaux artistiques représentant les *Cinq Sens*, auquel sont travaillé les principaux maîtres de la ville, pour être donnés à Son Altesse très sublime. »

Ces très grandes toiles, ramenées en Espagne, vraisemblablement après la mort de don Fernando, ont trouvé asile à Vista Alegre, chez le marquis de Sala-

manca, et sont actuellement en France¹. Si le choix des sujets appartient bien à la Flandre du xvii^e siècle, leur manière n'est plus celle des *conversations* italo-flamandes. Dans l'un des tableaux, des personnages de taverne sont assis autour d'une table, boivent, chantent et écoutent la conversation d'un vieux juif qui se chauffe à un brasero ; dans l'autre, le jeu de jacquet est le prétexte d'une réunion de personnages espagnols de distinction. Les influences subies se reconnaissent dans certains personnages : de Breughel, l'homme nu couronné de pampres, qui lève son verre, reproduction exacte d'un des *Cinq Sens* du Musée du Prado² ; de Seghers, le souvenir de l'hôtellerie du « Rubis », représenté par le vigoureux flamand qui sert à boire à l'illustre compagnie ; d'auteurs secondaires, les autres personnages et les deux inévitables poètes-musiciens. L'unité de travail n'en reste pas moins complète, et le nom de Gérard Seghers figure à juste titre sur les anciens cadres. La maîtrise du peintre s'affirme dans le relief, la vigueur, la vie intense inconnus à Breughel ; il se retrouve là encore, une fois de plus, véritable coloriste.

Deux ans après l'entrée du cardinal-infant à Anvers, Seghers écrivait aux magistrats de la ville « que son art a tellement su plaire au prince-cardinal qu'il a mérité, à son honneur, de devenir son peintre, *pintor de su Altesa*, avec autorisation d'honorer sa maison des armes de Son Altesse, etc. » Cette distinction fut constatée par les lettres patentes déposées aux archives de la ville d'Anvers, le 25 juillet 1637. Seulement, en se rapprochant de la Cour, l'artiste comprit qu'il lui fallait se mettre au goût du jour ; nous ne devons cependant pas croire, comme on l'a dit, qu'il ait transformé brusquement sa manière italienne en une imitation de Rubens ; il a passé par des périodes transitoires que nous connaissons insuffisamment, où se constatent d'abord l'influence de Breughel de Velours, avec lequel il avait travaillé en 1634, puis celle des peintres hollandais et de Van Dyck. Je crois qu'il faut accepter l'opinion d'Argenville, qui dit que Seghers avait visité l'Angleterre et la Hollande. Le voyage à Londres serait confirmé par un document inédit de Jan Van der Linden³ qui, parlant du palais royal, s'exprime ainsi : « Il y avait là aussi des œuvres du célèbre anversois Seghers qui, assure-t-on, il y a longtemps, y avait fixé sa résidence. » Il n'est pas cité par Walpole ; cependant l'opinion de Mansaert⁴ semble confirmer le document de Van der Linden, car il dit : « Quand Rubens mourut à Anvers et que Van Dyck se fut établi à Londres, le goût artistique se portait uniquement vers leur genre de peinture, qui

1. Paris, vente du 13 mars 1914, n^{os} 38 et 39 du catalogue. Haut. 1 m. 92, larg. 2 m. 50.

2. Catalogue du Musée du Prado, Madrid, éd. française de 1913, n^{os} 1395 à 1399.

3. *Korte ende gheluthige reysenaer England*, 1663 (court et heureux voyage en Angleterre, à l'édification et à la récréation de la jeunesse qui aime à lire du nouveau).

4. *Op. cit.* t. I, t. II, p. 141.

était alors seul apprécié et demandé. C'est alors que Seghers changea sa première manière si naturelle pour s'appliquer à peindre dans le goût nouveau, avec des couleurs chatoyantes qui plaisaient davantage aux yeux. Quand je le vis à Amsterdam, en 1645, la transformation était complète et je n'aurais pas reconnu ses tableaux si je ne les avais vus devant moi. Il m'expliqua alors que sa nouvelle manière de peindre était celle de Rubens et de Van Dyck, que seule elle plaisait



FIG. 7. — Gérard Seghers. MADONE.
(Musée de Vienne.)

Cl. Bruckmann, Munich.

au public, et qu'il était forcé de s'appliquer à produire dans le genre nouveau, non par conviction artistique, mais bien pour gagner beaucoup d'argent. » Nous savons aussi que son portrait fit partie de la collection dite des « cent portraits », gravés d'après Van Dyck par l'éditeur Van den Enden. Ce fait pourrait faire supposer une rencontre entre les deux artistes¹. Selon Heller, Seghers se serait lui-même essayé à la gravure, vraisemblablement vers cette même époque, car on

1. F. Wibiral, *Iconographie d'Antoine Van Dyck*, Leipzig, 1877, p. 95, n° 64. L'inscription mentionne Gérard Seghers comme peintre de Son Altesse, le cardinal-infant Fernando. Voir l'ouvrage d'Houbraken, de 1635 à 1659 : *De groote schouburgh der nederlandsche*.

ne rencontre pas d'œuvres de sa première manière dans les gravures que l'on peut identifier¹.

Si Sandrart dit qu'en 1645 la technique de Seghers n'était pas reconnaissable, il ne fixe pas le moment de cette évolution. L'imitation de Rubens est loin d'enlever son originalité à Seghers ; s'il entreprend de suivre la mode des tableaux décoratifs à sujets païens, les souvenirs de jeunesse viennent alors assiéger en foule l'imagination du peintre flamand, certaines de ses compositions reflètent les chefs-d'œuvre vénitiens, tandis qu'en d'autres, la hantise des choses d'Espagne réapparaît avec l'arrivée en Belgique d'un infant d'Espagne, semble-t-il.

Sous le règne de l'archiduc Léopold-Guillaume², Gérard jouit encore des faveurs de la Cour. Ce prince l'honora de son amitié et vint lui rendre visite à son atelier d'Anvers ; l'artiste lui en témoigna sa reconnaissance en lui offrant un tableau peint sur cuivre, de cinq pieds de hauteur, dont le sujet était *Saint Léopold d'Autriche agenouillé et invoquant la Vierge*. L'archiduc en fut si charmé qu'il fit promettre au peintre de faire un tableau semblable pour son frère l'empereur Ferdinand. Ce don généreux valut à Seghers le titre honorifique de *Ayuda de Camara* (aide de la chambre), et le don d'une chaîne précieuse et d'un médaillon d'or.

Le 18 septembre 1645, le magistrat d'Anvers ayant désigné Seghers pour remplir les fonctions de doyen de la « Chambre des Peintres », il répondit qu'il était *entretenido* de Sa Majesté, c'est-à-dire libre de toute charge. Ce fonctionnaire lui rendit alors visite, reconnut ses privilèges et lui en donna acte le 10 octobre 1645. Par complaisance, le peintre accepta néanmoins la charge de doyen, qu'il exerçait encore en 1647, lorsque son fils Jean-Baptiste fut reçu franc-maître à la Gilde de Saint-Luc. En remerciement, le bourgmestre lui commanda une toile pour la *Staten-Kamer* (Chambre des États) de l'Hôtel de Ville d'Anvers, ainsi qu'il résulte de ce document : « Ordonne aux trésoriers et comptables de payer à Gerardo Zeghers, peintre d'art, la somme de cinq cents florins, une fois, pour avoir fait et peint l'image de Marie entourée d'une gerbe de fleurs, qui est à la Chambre des États, le 21 novembre 1648³. » Ce tableau a disparu lors de l'invasion française de 1794.

Comme la plupart des peintres célèbres de cette époque, Gérard Seghers était chef d'un atelier réputé où les commandes affluaient. En 1640, la Gilde des

1. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* (Linz, 1911, p. 206) donne la liste des gravures exécutées par Gérard Seghers.

2. Léopold-Guillaume, fils de l'empereur Ferdinand II et de Marie-Anne de Bavière, né en 1614, évêque de Passau, Strasbourg, Halberstadt, Olmutz et Breslau, grand-maître de l'ordre teuto-nique, abbé de Mourbach, gouverneur des Pays-Bas de 1647 à 1656, mort le 19 novembre 1662.

3. *Actum in Collegio*, archives d'Anvers.

menuisiers se réunit pour demander à l'artiste de « peindre de *ses propres mains* un *saint Joseph au travail* ; il recevrait pour ce travail 260 florins ». Le talent de Seghers était fort apprécié des artistes ses contemporains, comme le prouve le nombre de ses élèves ; vers la fin de sa vie il dut même se faire aider de ceux-ci, principalement de son fils Jean-Baptiste (qui travailla après la mort de son père pour Ottavio Piccolomini), et de Thomas Willeboirts Bosschaert (1614-1654). Les archives de Saint-Luc nous apprennent encore qu'il accepta dans son atelier Frédéric Rotondo, Peter Franchois, Joren Mysters, Jan Miel, Gulian Wulsaert, Peter Verbeeck et quelques autres de moindre importance. Les œuvres de cette dernière période de la vie de l'artiste évoluent nettement vers la technique de Rubens ; d'après les titres de ses toiles, il semble que Seghers ait repris dans la manière rubénésque des sujets traités autrefois à la manière de Manfredi. Ce sont les dernières grandes peintures de l'artistes anversoïs qui ont été le plus sûrement identifiées, bien que plusieurs passent encore sous la rubrique « École de Rubens. »

D'après le témoignage de ses amis, Seghers aurait senti venir sa fin et pris ses dispositions en vue de sa sépulture. Il déclara vouloir être enterré dans l'église de l'abbaye de Saint-Michel d'Anvers, qu'il affectionnait tout particulièrement et à laquelle il avait donné une somme importante pour l'entretien du caveau mortuaire de la famille Wouters. Il léguait par testament toute sa fortune à sa femme. L'artiste s'éteignit le 18 mars 1651 et fut enterré selon ses volontés, le 21 mars, comme en fait foi le *Mémorial des Marguilliers* de l'église Saint-Michel. Sa veuve vint prendre place à ses côtés en 1656, au témoignage des archives de la Gilde de Saint-Luc.

ROBLOT-DELONDRE





BIBLIOGRAPHIE



LIVRES

Ernst GOLDSCHMIDT. — **Frankrigs Malerkunst** (La Peinture française). Copenhague. Nordisk-Forlag 1930, in-4^o, 272 p., 70 grav.

Le grand ouvrage que le savant historien d'art danois a entrepris sur l'histoire de la peinture française, et dont le premier volume avait paru en 1914, vient de s'enrichir d'un troisième tome consacré au XVIII^e siècle. C'est une époque où M. Goldschmidt s'oriente à merveille et l'on ne saurait trop louer l'étendue de son information, qui lui permet de renouveler un sujet assez défloré, en empruntant ses exemples et ses illustrations à des tableaux relativement peu connus des musées de province ou de grandes collections de l'étranger, telles que le Musée de Stockholm et le Palais des Arts de Leningrad.

M. G. part de Santerre et de Coypel pour aboutir à Fragonard, dont l'œuvre si diverse est présentée par lui, avec raison, comme le résumé et la quintessence de tout le XVIII^e siècle français, et aussi comme le confluent de multiples influences étrangères, dont la plus forte a été, sans doute, celle de Rembrandt. En cours de route, il s'arrête à des peintres méconnus, comme le portraitiste Voille, qui a travaillé en Russie et qui mériterait une monographie. Je me permets de signaler à ce propos à M. Goldschmidt qu'il aurait pu trouver, dans un article de M. Denis Roche, et dans mon livre sur *l'Expansion de l'Art français* à travers le monde slave, des précisions sur la date de naissance et l'œuvre de cet artiste trop oublié.

En somme, cet ouvrage consciencieusement élaboré, remarquablement imprimé et illustré, grâce à l'appui de la fondation Jacobsen de

Ny-Carlsberg, contribuera de la façon la plus heureuse à familiariser les pays scandinaves avec les chefs-d'œuvre de la peinture française. Il est seulement regrettable que l'auteur n'ait pas songé un peu à ceux des compatriotes de Fragonard qui ignorent le danois, et qu'il n'ait pas fait suivre son ouvrage d'un résumé de quelques pages en langue française.

LOUIS RÉAU



Vicomte Charles DU PELOUX. — **Répertoire biographique et bibliographique des artistes du XVIII^e siècle français**. Paris, Champion, 1930, in-8^o, 450 pages.

L'auteur avait déjà publié en 1926 un *Répertoire général des ouvrages modernes relatifs au XVIII^e siècle français* qui, malgré d'inévitables lacunes, constituait un instrument de travail fort utile pour les historiens de l'art. Étendant et perfectionnant son programme primitif, il nous offre aujourd'hui, sous une forme très maniable et à un prix fort abordable, une sorte d'encyclopédie résumée de l'art en France au XVIII^e siècle, comprenant la biographie succincte des artistes : peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, ébénistes ; la liste des membres de l'Académie ; des notices sur les principaux amateurs ; et, pour finir, une bibliographie énumérant quelque trois mille titres d'ouvrages ou d'articles.

Si consciencieux que soit un pareil travail de bénédictin, il est évident qu'il s'y glisse toujours quelques menues erreurs qui ne pourront être éliminées que peu à peu dans les

rééditions successives. C'est ainsi, pour prendre quelques exemples, que Hall est né en 1739 et non en 1736 comme le prétend Villot, auquel M. du Peloux a emprunté ce renseignement. Jean-Laurent Mosnier est mort à Saint-Pétersbourg le 10 avril 1808 et non en 1818. Le lieu et la date de naissance de J.-B. Hilair sont aujourd'hui connus : il est né en 1751 à Audun-le-Riche, en Lorraine. Roslin n'est pas allé à Moscou, mais seulement à Saint-Pétersbourg. Subleyras n'est pas né à Uzès, mais à Saint-Gilles-du-Gard ; Wertmuller est mort aux États-Unis, à Philadelphie, en

1811. On connaît les dates des sculpteurs Defernex : 1729-1783 ; Rochette : 1744-1809 ; Verschaffelt (et non Verchaf) : 1710-1793 ; de l'architecte Vallin de la Mothe : 1729-1800. J'ai déjà donné la plupart de ces précisions dans mon *Histoire de l'Expansion de l'Art français*.

Quoi qu'il en soit, l'utilité de ce travail considérable et souvent ingrat n'est pas contestable, et les historiens de l'art du XVIII^e siècle doivent être reconnaissants à M. le vicomte Charles du Peloux de l'avoir mené à terme avec une obstination et un désintéressement qui touchent à l'abnégation. LOUIS RÉAU



REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

LE CARACTÈRE ARTISTIQUE DU TRECENTO

M. August Schmarsow analyse (*Belvedere* n° 7/8, 1930) les rapports entre la sculpture, la peinture, l'architecture d'un côté, et la poésie de l'autre, dans le Trecento italien. Il voit l'expression des idées directrices de l'époque dans sa littérature, les arts plastiques faisant figure d'élément important, mais complémentaire.

D'après l'auteur, les lois essentielles et l'ordre inné à la poésie s'imposent avec une force égale aux autres arts.

La « création dans le temps » domine toute « création dans l'espace » à cette époque, contrairement à ce qu'on observe dès le début de la Renaissance, depuis le Quattrocento.

Cette thèse, présentée sous une forme ingénieuse, pour intéressante qu'elle soit, est peut-être trop généralisée par l'auteur, surtout quand

il s'agit de la discussion de détail, qui n'est pas suffisamment développée. Cette critique n'exclut en aucune façon l'importance suggestive de l'étude en question.



LE « CONCERT » DE LORENZO LOTTO

M. Karl-N. Oettinger reconnaît (*Belvedere*, Heft 7/8, 1930) dans le tableau de la *National Gallery* de Londres, attribué à l'école de Palma Vecchio et connu sous le titre des *Filles de l'artiste*, une œuvre de Lorenzo Lotto. Malgré les injures du temps, le coloris, l'expression, la profondeur des plans, le mouvement, le modelé, le style, enfin toute la facture, permettent d'y voir un tableau de Lorenzo Lotto de la période

transitoire (1524-1525), représentant un *Concert* (il s'agit de trois jeunes filles faisant de la



Lorenzo Lotto. LE CONCERT.
(Londres, *National Gallery*.)

musique). Un dessin représentant la tête d'une jeune fille (celle-ci est incontestablement la même que celle qu'on voit à gauche sur le tableau) que les historiens d'art reconnaissent pour être de la main de L. Lotto (voir A. Ven-



Lorenzo Lotto. DESSIN.
(Londres, *Coll. Oppenheimer*.)

turi, *L'Arte*, n° 39, 1929, *Storia dell'Arte*), et qui se trouve dans la collection Oppenheimer, confirme l'attribution de M. K.-N. Ettinger. L'auteur compare le *Concert* aux autres créations de L. Lotto et précise la place qu'il occupe dans l'œuvre de l'artiste. Si celui-ci n'a pas encore atteint cette tonalité profonde qui caractérise les tableaux de l'époque plus avancée (voir par exemple le portrait d'André Odoni, de 1527, Hampton Court), ce ton brun-doré uniforme, l'impression de l'espace, et l'expression psychologique presque pathétique de cette période, il a déjà abandonné la stylisation linéaire de sa manière de 1523 (voir la *Lucrezia*, Londres, *National Gallery*).



« LA BATAILLE DE PULTAVA » PAR NATTIER (?)

M. V. Mamurovsky croit pouvoir identifier (*Burlington Magazine*, juillet 1930) un tableau provenant de la collection du comte Panine



Nattier. LA BATAILLE DE PULTAVA.
(Moscou, *Musée des Beaux-Arts*.)

(château de Donghino, Gouvernement de Smolensk), qui se trouve actuellement au Musée des Beaux-Arts de Moscou.

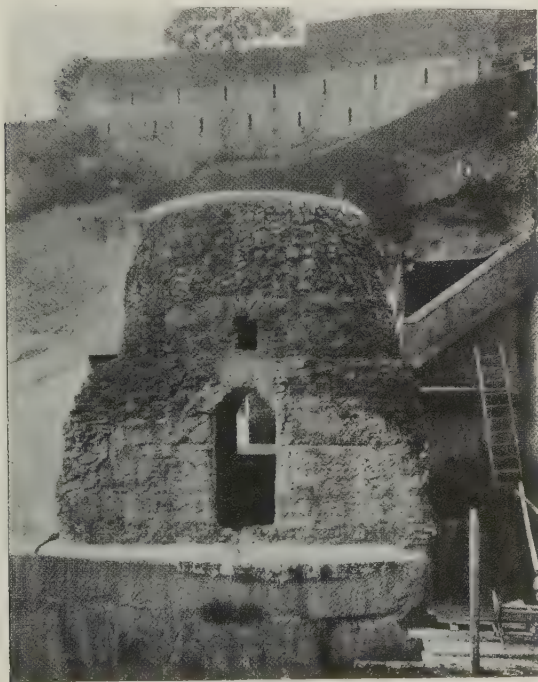
Il s'agit, d'après l'auteur, d'un tableau de jeunesse de Nattier, représentant la bataille de Pultava, que Pierre le Grand, alors en Hollande, avait commandé au peintre, en 1717,

et qu'on n'a jamais pu retrouver. M. Mamurovsky compare le visage de l'Empereur sur ce tableau avec le portrait qui se trouvait avant la révolution russe dans la galerie personnelle du tzar. Ce portrait présenterait une grande ressemblance avec celui qui figure dans le tableau en question.



LES TRAVAUX ACCOMPLIS AU TOMBEAU DE VIRGILE

M. Gino Chierici (*Bollettino d'Arte del Ministero della Educazione Nazionale*, avril 1930) consacre une étude aux travaux de consolidation qui ont été entrepris par la Surinten-



LE TOMBEAU DE VIRGILE (côté Nord).

dance de l'Art médiéval et moderne de la Campagna, au tombeau situé sur la colline du Pausilippe, où une tradition millénaire reconnaît la sépulture de Virgile. Ces travaux, conduits avec succès pendant quatre ans,

permettent de tirer les conclusions que voici : les particularités constructives confirment qu'il s'agit d'une sculpture remontant à l'époque d'Auguste. Le tombeau comprenait quatre niches destinées à recevoir des urnes, trois dans la paroi occidentale, une dans la paroi orientale. La construction cylindrique était ceinte d'un mur massif, de façon, sans doute, à contenir la masse de terre qui la recouvrait, selon l'usage emprunté par les Romains aux Étrusques. Le revêtement extérieur était entièrement ou partiellement en travertin. Le tombeau s'élevait au-dessus du niveau du terrain environnant. L'édifice était construit sur le roc. On a relevé sur quelques-unes de ses parties des traces de couleurs. Dès le moyen âge (probablement au xiv^e siècle), on avait essayé de procéder à des travaux de consolidation.



LES TABATIÈRES DE NAPOLEON

Dans le *Journal des Débats* (27 mai 1930), à propos de l'article publié dans la *Gazette* sur le Musée Napoléonien de Rome (avril 1930), M. Leucotès parle des tabatières ornées de monnaies d'or antiques qui ont appartenu à l'Empereur. Une partie de ces monnaies provenait du Cabinet des Médailles. D'après l'auteur, Napoléon portait un intérêt assez médiocre aux monnaies antiques elles-mêmes, et ne leur accordait d'autre importance que de rappeler la grandeur des empires passés.



LE GROUPE D'ESCUAPE ET HYGIE AU PALAIS ROYAL DE TURIN

M. Goffredo Bendinelli étudie (*Bollettino d'Arte del Ministero delle Educazione Nazionale*, mai 1930) le groupe peu connu d'Esculape et d'Hygie, qui se trouve actuellement au Palais Royal de Turin. Le type d'Esculape diffère du type attique traditionnel, créé

au ve siècle et vulgarisé depuis le iv^e siècle. L'auteur étudie les deux statues et analyse leurs



ESCULAPE ET HYGIE (groupe en marbre).
(Turin, Palais-Royal.)

formes et leur généalogie. Il conclut qu'il s'agit d'une réplique en marbre, dérivée d'un

original en bronze. C'est une œuvre d'art romain, assez tardive (150-200 après J.-C.), reproduisant des types statuaire assez répandus dans le monde romain et influencés par le grand art grec.



A PROPOS DES JADES ARCHAÏQUES EN CHINE

M. Paul Pelliot adresse une lettre ouverte à M. Carl Hentze (*Revue des Arts Asiatiques*, 1930, avril, n° 11), à propos de l'article que ce dernier a publié sous le titre : *Les jades archaïques en Chine. Les publications récentes (Artibus Asiae 1928-1929)*.

M. Pelliot défend son livre intitulé : *Jade archaïque en Chine*, en discutant les points particuliers de son exposé, et d'une façon plus générale soutient la méthode qu'il a adoptée dans ses travaux, contre les critiques de M. C. Hentze. Il démontre avec évidence le défaut, chez cet auteur, des connaissances et de la préparation philologique nécessaires à tout archéologue ou historien d'art qui s'occupe de l'art chinois.



Le Gérant : M. LEIRIS.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, H.-L. MOTTI, DIRECTEUR, IMPASSE RONSIN, PARIS.



LA DÉCORATION PEINTE D'UN PALAIS ASSYRIEN AU VIII^e SIÈCLE AVANT NOTRE ÈRE

LA peinture assyrienne était jusqu'à nos jours à peu près inconnue. Alors que le monde égéen et surtout l'Égypte avaient déjà livré un copieux répertoire pictural, les pays mésopotamiens s'obstinaient à cet égard dans un silence presque complet.

On savait cependant, par les comptes rendus de fouilles, qu'à côté de la sculpture si brillamment représentée, les Assyriens avaient fait parfois appel à la peinture pour rehausser de couleurs violentes les longs développements pariétaux de leurs palais de briques. Au milieu du siècle dernier, l'explorateur anglais Layard avait trouvé dans les ruines de Nimroud de nombreuses peintures sur enduit¹. A cette époque, les fouilles avaient presque uniquement pour but la recherche des objets de musée. Aussi n'en fit-on aucun relevé ni même une description suffisante. Botta et Place, deux archéologues français, furent moins concis. On leur doit quelques notes sur la peinture assyrienne dans leur ouvrage monumental sur Ninive et l'Assyrie.

Ces dernières années, les fouilles allemandes d'Assur redonnèrent un peu d'actualité à ce sujet. Les fragments de peintures dégagés au cours de ces recherches laborieuses furent soigneusement relevés². Mais là encore, ce n'étaient que des fragments épars, *rari nantes*, des vastes compositions picturales qui ornaient les surfaces murales des édifices les plus importants.

Une documentation magnifique qui, renouvelant entièrement le sujet, classe d'emblée la peinture assyrienne parmi les grandes écoles du genre et ouvre en

1. Layard, *Monuments of Niniveh*, pl. 86-87.

2. Andrae, *Die farbige Keramik aus Assur*, pl. 1 à 4.

quelque sorte un nouveau chapitre de l'histoire générale de l'art, vient d'être apportée par les fouilles françaises de Tell-Ahmar.

Campé sur la rive gauche de l'Euphrate, à 20 kilomètres en aval de Djerablous, ce site entre dans l'histoire au troisième millénaire avant Jésus-Christ, sous le nom de Til-Barsip. Successivement rattaché au royaume de Mitanni, à l'empire Hittite, il devint, par la conquête de Salmanazar III (VIII^e siècle), une ville de l'empire assyrien. Posté au point où la grande voie stratégique et commerciale de Mésopotamie en Syrie passait l'Euphrate, Til-Barsip ne pouvait manquer de devenir, à cette époque de l'impérialisme assyrien, un poste d'étape important des armées royales dans leurs raids presque annuels sur les villes syriennes.

Les fouilles commencées l'automne dernier par M. Thureau-Dangin, membre de l'Institut, sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et du Musée du Louvre, ont livré, presque dès les premiers coups de pioche, l'élément principal de cette installation militaire. C'est un vaste palais mesurant, dans l'état actuel de la fouille, 130 mètres de long sur 50 de largeur et comprenant 17 pièces ou couloirs répartis autour de trois cours. Il est entièrement construit en briques crues, avec des murs présentant couramment 3 mètres d'épaisseur. La plupart de ceux-ci sont fort bien conservés¹.

Au dehors, ce palais devait présenter l'aspect d'une grande masse grise, sans aucun décor. Les murs n'étaient revêtus à l'extérieur que d'un enduit de terre et de paille hachée menu, destiné à oblitérer les joints des briques, précaution indispensable dans un pays de pluies violentes. A l'intérieur, sur la surface encore rugueuse de ce crépi, on appliquait un deuxième enduit fait d'une terre extrêmement fine, soigneusement épurée et pétrie avec une faible proportion d'une sorte de poussière de paille pour en assurer la liaison. On obtenait ainsi un polissage très soigné qui fut jugé suffisant pour certaines salles du palais. Le plus souvent, on étendait par dessus, en une ou plusieurs couches, un lait de chaux qui donnait une surface blanche, très lisse, offrant cependant à la peinture une parfaite adhérence et sur laquelle le pinceau pouvait jouer librement.

Une fois achevée la préparation de ces surfaces, venait la décoration. Au niveau du sol, on réservait d'abord une plinthe noire, haute d'environ 60 centimètres, obtenue par une couche de bitume. Cette plinthe est commune à toutes les salles. Au-dessus, les murs n'avaient parfois d'autre apprêt que la couche de lait de chaux dont la blancheur était peut-être atténuée par le mélange d'une couleur appropriée.

1. Une nouvelle campagne de fouilles actuellement en cours doit achever le dégagement de cet édifice. L'extrémité orientale notamment s'est augmentée déjà de plusieurs salles.

Dans les salles plus soignées, les parois présentait à hauteur d'homme une frise géométrique courant le long des murs et pénétrant même jusque dans l'embrasure des portes. Ce sont, comme dans le couloir D, de simples bandes juxtaposées de lotus alternativement ouverts ou fermés, de marguerites, de grenades, d'an-thémions, etc.

On a fait un pas de plus pour la décoration des couloirs E et F. Toute la partie



FIG. I. — FRISE DU COULOIR RELIANT LES DEUX COURS INTÉRIEURES

supérieure du premier est ornée de bisons bondissants, affrontés de part et d'autre d'une figure géométrique. Cette frise se déroule entre deux bandes de marguerites et de lotus. Au-dessus, on a relevé quelques traces d'une décoration végétale. Les bisons sont dans une attitude remarquablement stylisée, qui exprime avec beaucoup de vigueur la contraction brutale de l'animal devant un obstacle. Les Assyriens, qui dans la sculpture étaient de parfaits animaliers, montrent dans la peinture un talent tout aussi vigoureux, servi par une connaissance parfaite de la musculature animale et surtout une sobriété dans l'expression des détails qui, sans rien omettre d'essentiel, ne craint point dans le rendu du mouvement le sacrifice des accessoires les moins expressifs.

Le couloir F est décoré de la même façon. Les motifs géométriques sont à peu près les mêmes; seuls les éléments essentiels de la frise précédente ont été

changés. A la place des bisons, le décorateur a donné à des génies ailés la disposition antithétique de part et d'autre des figures géométriques. Plus originaux dans l'état actuel de notre connaissance de l'art assyrien que les bisons, ces génies, rendus sans vigueur, semblent un poncif banal exécuté sans amour, machinalement, comme les motifs géométriques qui les encadrent. Ce thème décoratif devait être assez répandu dans l'Orient mésopotamien et il n'est peut-être pas étranger à l'élaboration du type du *putto* que l'art hellénistique a répandu partout dans son répertoire décoratif.

Passons maintenant à la grande décoration du palais de Til-Barsip. Elle était réservée aux pièces d'apparat et aux appartements du monarque et de sa famille. Elle est répartie en trois salles, dont deux orientées du nord au sud, surplombaient si audacieusement l'Euphrate que le fleuve, en minant le pied du tell, les a partiellement entraînées dans son cours. A en juger par les proportions de la salle J, intégralement conservée et qui mesure 24 mètres de long sur 8 de large, la salle I devait présenter le même développement pariétal, et la salle G une longueur d'environ 29 mètres. La décoration de ces trois salles mesurait donc un développement total de 200 mètres environ. La moitié seulement est parvenue jusqu'à nous.

Dans un article limité comme celui-ci, nous ne pouvons donner qu'un échantillon des éléments principaux de cette copieuse décoration. Nous le ferons en suivant la chronologie des découvertes, ordre auquel nous avons dérogé jusqu'ici.

La salle G a été le commencement du fil d'Ariane qui a conduit les fouilleurs dans les différentes salles du palais ; c'est elle aussi qui a livré les premières peintures. Elle était réservée aux audiences : au milieu de son mur Nord on voit encore le soubassement en pierre du trône royal. Les peintures ne sont conservées qu'à l'angle Nord-Est. La composition principale se développe au-dessus de la plinthe de bitume, sur une hauteur de 1 m. 30. Par-dessus courait une frise géométrique du genre de celles précédemment décrites. Les peintures formant le tableau principal de la décoration se déroulaient donc à la hauteur la plus commode pour le spectateur. C'est ici une suite de chevaux successivement blancs, noirs, bais, campés par paires et menés à la main par un soldat armé de la lance et de l'arc. Richement harnachés et empanachés, les chevaux sont dépourvus de la selle qui n'existait pas encore à cette époque ; un simple tapis, qui paraît avoir été indifféremment d'étoffe ou de peau, en tient lieu. Le cortège est au repos. On notera l'attitude un peu hiératique des animaux et aussi cette façon primitive de rendre la perspective en faisant dépasser légèrement le cheval le plus éloigné du spectateur sur celui du premier plan. Curieuse est également l'absence de tout détail anatomique.



PEINTURES DE TELL AHMAR

Salle du Trône (angle Nord-Est)

Copie de M. LUCIEN CAVRO

Ce sont là des particularités que l'on ne retrouve pas sur les autres peintures du palais. Aussi s'est-on demandé si ces tableaux ne cachaient pas une fresque sous-jacente plus en harmonie avec la décoration générale du bâtiment.

Ces doutes étaient parfaitement fondés. En enlevant la pellicule de chaux qui



FIG. 2. — FRISE DE LA SALLE DU TRÔNE (fragment).

servait de support à cette scène, on se trouva en présence d'une nouvelle décoration. Ce sont encore des chevaux, à une échelle moitié moindre que les précédents et répartis en deux registres superposés. A première vue, on reconnaît un art et une technique tout différents. Aux teintes plates noyant l'anatomie, on a préféré le dessin au trait. La silhouette et toute la musculature puissamment développée se détachent nettement sur le fond blanc du mur et rendent à la perfection, sans le

secours d'aucun artifice, la course folle des montures que deux cavaliers excitent encore de leur fouet. Le groupe inférieur gauche, qui est particulièrement bien conservé, exprime admirablement l'attitude du cheval au galop avec ses muscles tendus, l'œil exorbité, la crinière hérissée, la queue au vent. Les cavaliers ont permis à l'artiste de varier ses effets, ce qu'il n'aurait pu faire avec les chevaux engagés à la file dans une même allure. Les uns excitent leur monture, les autres au repos ont rejeté leur fouet par-dessus l'épaule gauche. Le port de la lance, du carquois, de l'épée, ont été pour le peintre autant d'occasions de rompre la monotonie qu'une même attitude n'eût pas manqué de produire. A divers indices on croit pouvoir faire remonter au règne de Tiglatphalasar III, un des successeurs de Salmanazar, la construction du palais. A cette même époque on attribue la scène des chevaux lancés au galop et toute la décoration du bâtiment qui lui est visiblement apparentée. Les chevaux aux teintes plates ne seraient, puisqu'on n'a relevé ce genre de peinture palimpseste que dans la salle du trône¹, qu'un essai non généralisé d'une nouvelle décoration essayée à une époque postérieure.

Ainsi que le suggère le cabinet de toilette auquel elle est reliée, la salle I faisait partie de l'appartement intime du monarque ou de sa famille. Trois scènes nous sont parvenues de sa décoration qui devait être particulièrement soignée. La composition principale orne tout le mur Nord et ses retours jusqu'aux portes Est et Ouest qui se font face. Les deux autres se partagent ce qui subsiste des murs latéraux.

La grande composition est de beaucoup la mieux conservée de toutes les peintures du palais. Elle représente une audience royale. Le monarque siège sur un fauteuil, de profil, tourné vers la gauche. Devant lui, un personnage debout lui fait face, annonçant les solliciteurs qui se présentent deux par deux. Du premier couple l'un s'est déjà prosterné. Suivent des porteurs de présents chargés, qui d'anneaux de métal précieux, qui d'un sac de pourpre, qui d'une défense d'éléphant. Derrière le roi viennent deux eunuques reconnaissables à leur visage glabre et leurs membres adipeux, puis tout un cortège de soldats qui, outre l'arc avec son carquois, portent le casse-tête ou l'épée, et le bouclier rond.

Cette composition fort bien bâtie remplit sans la surcharger toute la surface dont disposait le peintre. Le roi assis est de taille héroïque, son visage est de niveau avec celui des personnages debout qui l'entourent. Cela parce qu'il convenait que le monarque n'apparût pas plus petit que ses sujets. Les règles de la perspective sont également négligées dans le dessin des corps, surtout des épaules. Mais ces

1. Le cabinet de toilette auquel on accède par le couloir F présente, lui aussi, une peinture primitive, malheureusement illisible, recouverte d'un enduit postérieur. Mais celui-ci ne livre aucune trace de décoration.

conventions une fois reconnues, on ne peut se défendre d'admirer l'habileté technique dont témoigne ce tableau. Le rendu de la perspective est l'objet d'un effort heureux dans la disposition des personnages qui se présentent par couples. Les traits sont souples, longuement menés. Quelques coups de pinceau ont campé les figures, deux traits croquent une silhouette du bas de la nuque aux franges



FIG. 3. — FRISE DE LA SALLE DU TRÔNE (fragment).

inférieures de la tunique ; deux autres enveloppent les bras. Après quoi, les détails du vêtement étaient notés avec minutie, peut-être par une autre main, la chevelure et la barbe enluminées de noir dans les contours déjà tracés. Là encore, à défaut de la variété dans les attitudes, interdite par le protocole, on notera celle de la disposition des armes de la troupe qui accompagne le roi. Le casse-tête, l'épée et surtout le carquois sont portés avec la plus grande fantaisie, ce qui donne aux soldats une sorte d'individualité, un certain air de liberté que l'on sent docile au moindre commandement.

La fresque qui décore le mur latéral Est représente une scène de massacre : des captifs, saisis par la poigne des soldats, sont poussés vers le bourreau qui opère

au milieu d'une constellation de têtes coupées. La paroi opposée livre un cortège de personnages avançant vers le roi campé debout. Ces deux tableaux sont à une échelle un peu plus petite que la composition maîtresse. Ils sont aussi extrêmement ruinés. Il a fallu toute la patience et l'habileté technique de M. Lucien Cavro, professeur à l'Institut d'Art de Damas, pour reproduire point par point des traits individuellement incompréhensibles et dont l'économie n'apparaissait souvent qu'en fin de travail.

La salle J a livré à elle seule plus de peintures que le reste du palais. Malheureusement ses murs ont beaucoup souffert, et c'est dans un très mauvais état qu'une bonne partie de sa décoration nous est parvenue.

Pénétrant par la porte Ouest, on passe entre deux représentations identiques d'un génie ailé embrassant l'encolure d'un bison. Tournant à gauche, on voit un premier tableau figurant la présentation au roi d'un captif de marque, accompagné de son enfant. Des soldats armés l'escortent, et il est précédé de deux scribes écrivant, l'un sur une peau, l'autre sur une tablette d'argile, sans doute l'énumération du butin. Vient ensuite une scène de massacre, d'un pathétique violent, qui se passe sous bonne escorte. Le bourreau, un grand gaillard, saisit d'une main la chevelure d'un captif qu'il égorge. Derrière lui des prisonniers sont amenés. L'un d'eux tenant son enfant par la main est brutalement traîné par un soldat qui l'empoigne par ses vêtements, au milieu de la poitrine.

Entre les deux portes orientales de la salle, le décorateur disposait d'environ 24 mètres de parois sans solution de continuité. Il a jeté là une vaste composition qui converge autour du roi campé à l'angle Sud-Est. Derrière lui avancent ses fantassins et sa charrerie ; en avant et jusqu'à la porte orientale du mur Sud, c'est le défilé habituel des captifs qui lui sont présentés. Cette scène est fort bien composée et dessinée. Elle se trouve malheureusement très abîmée ; la plupart des personnages sont ruinés à hauteur des épaules, et le convoi des captifs ne se discerne plus sur l'original que par un examen attentif.

C'est encore autour du roi que converge l'action de la scène comprise entre les deux portes Sud. Debout, suivi, comme c'est presque toujours le cas, d'un haut personnage de sa cour, il reçoit des solliciteurs que suivent des soldats assyriens, les bras chargés de faisceaux d'arcs.

Achevant le tour de la salle, on distingue à l'angle Sud-Ouest quelques traces passablement inexpressives d'une scène de charrerie orientée comme le roi de la scène précédente. C'est probablement son escorte.

Malgré sa conservation plutôt défectueuse, la décoration de cette salle peut être aisément reconstituée. Ce grand développement de parois, d'une hauteur de 5 à 6 mètres, était entièrement recouvert d'une violente polychromie : la plinthe

noire dans le bas, puis les compositions, et par-dessus, presque jusqu'au faîte des murs, des bandes parallèles à décor géométrique varié. Celles-ci avaient leur tonalité subordonnée à celle de la grande composition qui, fortement éclairée par les larges ouvertures ouvrant sur la cour, donnait la tonalité générale. Le haut des murs recevait-il une lumière filtrant d'en haut ? Nous n'en savons rien. Ce pro-



FIG. 4. — PANNEAU NORD DE LA PORTE OUEST DE LA SALLE DALLÉE

blème de l'éclairage est intimement lié à celui de la couverture qui actuellement encore est loin d'être résolu.

On pourra juger par les reproductions que nous en donnons du dessin, de la composition et de l'habileté technique dont témoignent ces peintures. Le dessin montre, comme il est de règle dans les arts très évolués du Proche-Orient, des maladresses naïves à côté d'habiletés extrêmes. Ses conventions diffèrent un peu des nôtres, mais une fois admises, et leur part est faible, il reste l'impression d'un grand art servi par des maîtres. Pour la composition, il faut également concéder au décorateur certains procédés qui nous paraissent enfantins, et il subsiste des tableaux puissants, bien équilibrés, harmonieux.

La technique du peintre assyrien est assez particulière. On a vu quel était le support de la décoration. Une fois la surface préparée, qu'il s'agisse de frises géométriques ou de scènes à personnages et animaux, le praticien semble avoir attaqué le tableau à même, aidé tout au plus de quelques repères fixant la place des personnages, déterminant le niveau de telle ou telle partie du corps. Il dessine en noir, à main levée, la silhouette de ses personnages, indique les lignes essentielles



FIG. 5. — FRISE DU COULOIR E (N° 3).

du vêtement, de la parure, des armes. Après quoi, son sujet est colorié ou enluminé à la détrempe plutôt que peint, l'artiste ne demandant à la couleur l'expression d'aucun modelé, d'aucun relief. Il ne prenait même pas la peine de reproduire les teintes réelles ou d'utiliser des couleurs conventionnelles. Le bleu, par exemple, rehausse aussi bien les jambières des soldats que la silhouette d'un lion. Quatre couleurs seulement, le noir, le rouge, le bleu, et rarement l'ocre foncé, suffisent aux frais de cette polychromie, le blanc n'étant obtenu que par la réserve du fond. C'est par-dessus la couleur qu'était noté, en noir, le détail des vêtements, l'ornementation des différents objets, armes, sièges, etc., et tous ces traits accessoires, quadrillages, rosaces, lignes ondulées, qui garnissent les différentes parties internes d'une silhouette.

Des repentirs étaient inévitables avec cette méthode de travail et des compo-

sitions si étendues. Le dessin inexact était recouvert d'un lait de chaux qui pouvait recevoir toutes les rectifications nécessaires. C'est ainsi que l'anneau qui pend à l'oreille de l'un des eunuques de la grande composition de la salle J a été oblitéré et que le peintre a pu reprendre les traits de l'oreille nue.

Si la technique et la composition de ces fresques donnent une impression d'unité, le dessin laisse percer l'individualité d'au moins deux artistes. Ici le trait est fin et d'une cursive nerveuse : c'est le cas notamment des chevaux au galop de la salle du trône et des fantassins qui suivent le roi, sur la paroi orientale de la salle J. Partout ailleurs, les traits sont simples, lancés sans hésitation, mais d'un pinceau plus lourd. Il y a donc eu, dans la décoration du palais de Til-Barsip, unité de composition et de technique, disons une seule direction, mais plusieurs praticiens mettant dans leur travail leurs qualités et leurs défauts et s'en acquittant toujours avec bonheur.

Toutes ces peintures, merveilleuse floraison de l'art assyrien, n'ont pu être intégralement conservées. Ce sont les copies de M. Lucien Cavro qui permettront de les apprécier et de les étudier. Ses relevés, actuellement exposés aux Tuileries, Salon de l'Orangerie, en attendant de l'être au Louvre, forment un ensemble magnifique reproduisant à l'échelle des originaux toutes les scènes décoratives du palais de Til-Barsip et donnant un échantillon de chacune des frises géométriques. Le travail est considérable : on peut le juger *de visu*. Et quoique exécuté dans des conditions souvent difficiles, il présente toute l'exactitude que l'on attend d'une copie qui doit se substituer à l'original. Cette exactitude est d'ailleurs garantie par les photographies des éléments les mieux conservés et par les fragments originaux que M. Thureau-Dangin a réussi à rapporter aux musées d'Alep et du Louvre.

En conservant l'image fidèle de ces peintures, déjà en bonne partie ruinées, M. Cavro a rendu à la science un service éminent. Du même coup, il a enrichi le Louvre d'une collection dont l'importance n'échappe à personne. On doit le remercier bien vivement, ainsi que M. de Lorey, directeur de l'ancien Institut français d'Art arabe à Damas, qui l'a très obligeamment détaché auprès de M. Thureau-Dangin, de sa collaboration si précieuse aux fouilles de Til-Barsip.



UN ÉLÈVE INCONNU DE FRA FILIPPO LIPPI

LE Musée Jacquemart-André, à Paris, possède un tableau italien de la fin du ^{xv}^e siècle représentant *La Vierge et l'Enfant*, entourés de saint Jean et de deux anges, et surmontés par Dieu le Père. Ce tableau ressemble d'une façon frappante à une toile du Musée des Beaux-Arts de Budapest ; je vais essayer de les comparer avec précision. Les deux peintures nous présentent la figure à mi-corps de la Vierge assise, tenant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui joue avec un oiseau ; son visage est pris de trois-quarts. A sa gauche, en partie dissimulé par le cadre, un ange se penche avec dévotion vers elle, tenant une fleur de lys. Tous ces détails se retrouvent identiques dans les deux tableaux. Sur les deux compositions, les petits saint Jean, qui apparaissent à la droite de la Vierge, sont analogues, mais celui de Budapest se serre davantage contre elle. Sur le tableau du Musée Jacquemart-André, le peintre a ajouté la figure de Dieu le Père, les bras ouverts, et celle d'un petit ange ; ces deux personnages manquent au tableau de Budapest, où la place du second est occupée par quelques branches de fleurs. On n'y trouve point non plus le petit oiseau becquetant les grains d'une grenade entr'ouverte, sur le bord inférieur du tableau. La composition du panneau du Musée Jacquemart-André a été faite pour être enclose dans un cadre cintré à sa partie supérieure, celle de Budapest est de forme rectangulaire. De même que la composition, le coloris dans les deux peintures est identique, ce qui prouve bien aussi que nous sommes en présence de deux ouvrages d'un même artiste. Le tableau du Musée Jacquemart-André a été attribué à Pierfrancesco Fiorentino ; celui de Budapest à un maître florentin de la fin du ^{xv}^e siècle.

L'étude de ces deux peintures pose à nouveau le problème de l'originalité des œuvres de Pierfrancesco Fiorentino, problème qui n'a pas encore été résolu. De nombreux tableaux, peints par le même artiste que les deux peintures précédentes, ont été également attribués à ce maître. Ces attributions sont-elles ou non justifiées ?

Les rares indications recueillies sur Pierfrancesco restent douteuses. Un seul document nous est parvenu, c'est le reçu, daté de San Gimignano, d'une somme payée à Domenico Ghirlandajo et à Pierfrancesco di Bartolomeo¹. A cette époque Ghirlandajo travaillait à la chapelle de Santa-Fina de la collégiale de San Gimignano, et ce document nous prouve que Pierfrancesco l'aida dans son travail. Faisant état de ce texte, Crowe et Cavalcaselle rangent Pierfrancesco parmi les élèves de Ghirlandajo. Nous connaissons d'autre part de Pierfrancesco Fiorentino deux œuvres signées et datées, dont il sera question plus loin. M. Berenson², en les rapprochant de ces deux peintures, a rassemblé une série d'œuvres qu'il attribue au même artiste ; œuvres parmi lesquelles figurent les tableaux du Musée Jacquemart-André et de Budapest. Mais nous savons aujourd'hui que M. Berenson a groupé dans cette liste les œuvres de trois ou quatre peintres différents, ce qui complique encore le problème.

De ces deux œuvres authentiques, signées par Pierfrancesco Fiorentino, l'une est le retable de l'église San Agostino à San Gimignano ; il représente la Vierge entourée de huit saints et porte la signature suivante : PETRVS FRANCESC. PRESBYTER FLORENT. PINXIT 1494. La seconde se trouve



FIG. 1. — Élève de Filippo Lippi. MADONE.
(Coll. Herzog, à Budapest.)

1. G. Soulier, *Pierfrancesco Fiorentino, pittore di Madonna*. Dedalo, 1926-27, VII. I. p. 86.

2. *Florentine painters of the Renaissance*, 1909.

au Palazzo Comunale de Montefortino et représente la Vierge et les archanges saint Michel et saint Raphaël ; au bas se lit la signature : PETRVS PRESBYTER FLORENT. ME PINXIT 1497. Depuis longtemps un troisième tableau, non signé, nous montrant la Vierge, saint François et saint Dominique, avait été attribué au même maître par Cavalcaselle et M. Berenson, à cause de sa ressemblance frappante avec les deux œuvres signées. Il se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Sienne. Ces trois tableaux constituent une base certaine sur laquelle nous nous appuierons dans notre recherche des œuvres de Pierfrancesco. Comparons-leur d'abord les deux tableaux du Musée Jacquemart-André et de Budapest.

Des œuvres signées se dégage dès l'abord un caractère plus indépendant, plus original. Ce type de la Madone n'a rien de commun avec celui de nos deux tableaux ; nous n'y retrouvons pas cette physionomie un peu particulière — visage allongé avec nez et menton pointus, yeux sans expression — qui se retrouve constamment, comme nous allons le voir, sur les peintures du maître des deux tableaux en question. Ce ne sont pas non plus ces formes plates, un peu stylisées, auxquelles un coloris agréable mais uniforme ne donne ni relief ni modelé ; chez Pierfrancesco, au contraire, l'ossature du visage et du corps est très accentuée, renforcée par un jeu plus poussé d'ombres et de lumières et par un coloris plus vif. Pourquoi aurait-il créé, dans ses œuvres signées, une Vierge d'un type si différent ? Peut-on admettre logiquement que toutes ces peintures soient de la même main ?

Telle est pourtant l'opinion que vient d'émettre M. Gustave Soulier¹ en s'appuyant sur un grand nombre d'œuvres, dont le tableau du Musée Jacquemart-André ; il ne mentionne d'ailleurs ni celui de Budapest ni quelques autres toiles. De cet ensemble nous allons essayer de faire ressortir quelques types de composition de notre maître anonyme.

Le premier type, repris dans de nombreuses peintures, est représenté par les tableaux de Budapest et du Musée Jacquemart-André, dont on a lu la description plus haut. Une peinture de la collection Cl. de Burlet, semblable à celle du Musée Jacquemart-André, nous montre aussi la figure de Dieu le Père, ainsi qu'une multitude d'anges, debout derrière la Vierge, et dont seules les auréoles sont visibles. On peut rattacher aussi à ce type de composition le tableau de la collection Acton de Florence ; c'est probablement celui-là même qui, en 1908, se trouvait encore dans la collection Cartwright en Angleterre et que M. Roger Fry a publié² comme étant un original de Pierfrancesco Fiorentino. Par un seul point il diffère des tableaux précédents : l'enfant Jésus y est représenté debout. Il se présente à nous

1. Art. cité.

2. *Arundel Society*, 1908, *Fifth years publication*.



Phot. J. E. Bulloz.

ÉLÈVE DE FILIPPO LIPPI. — MADONE.

(Musée Jacquemart André, à Paris.)

dans cette même attitude sur la peinture de la collection Harold Pratt, à New-York¹ (anciennement collection Hainauer de Berlin). Sauf la figure de l'enfant Jésus, ces tableaux ne sont que des répliques de celui du Musée Jacquemart-André. D'autres peintures se rapprochent davantage du tableau de Budapest : parmi celles-ci nous citerons celles de la collection Platt, à Englewood (New-Jersey)², et celle de la collection Carrand, au Bargello de Florence.

Un second type de composition de notre maître anonyme nous est donné par le tableau du Musée Gardner, à Boston³. Nous y voyons la Vierge et l'enfant Jésus seuls, tous deux dans une attitude analogue à celle des tableaux du type précédent ; Marie est assise devant une niche semi-circulaire en forme de coquille. Les quelques exemplaires de ce type sont : une peinture de la collection Bracht, à Berlin, qui, d'après M^{me} Mary Logan, serait l'œuvre du « Compagno di Pesellino⁴ » ; un tableau du Musée Fogg, à Cambridge⁵, où s'ajoute la figure de saint Jean-Baptiste ; un autre de la Pinacothèque de Gubbio, attribué à Neri di Bicci ; une peinture du Musée Victoria and Albert de Londres ; une autre, autrefois dans la collection Ittenbach, à Cologne⁶, qui



FIG. 2. — Élève de Filippo Lippi. MADONE.
(Musée des Beaux-Arts de Budapest.)

1. *Burlington Magazine* 1928, Août, p. 69.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, I. p. 181.

3. *Burlington Magazine* 1928, Août, p. 69.

4. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II. p. 18 et p. 32.

5. *Gazette des Beaux-Arts*, 1909, I. p. 180.

6. Catalogue de vente de la Collection Ittenbach, à Cologne (Heberle) 1898.

fut vendue comme œuvre d'Alesso Baldovinetti : elle représente la Vierge assise devant un fond de rosiers ; enfin deux tableaux très analogues au précédent, où la Vierge se détache également sur un fond de rosiers : l'un au Musée du Louvre et attribué à l'école de Pesellino, l'autre anciennement dans la collection Aynard à Lyon¹.

Une variante de ce second type est la composition où l'Enfant est représenté debout, et la Vierge non pas de trois-quarts à gauche — comme de coutume — mais de trois-quarts à droite, dans une attitude analogue à celle qu'on lui voit dans les précédents tableaux. Nous trouvons cette variante dans plusieurs œuvres : l'une est conservée au Kaiser-Friedrich Museum de Berlin et il en existe une copie dans une collection privée en France² ; une seconde appartient au Musée de Nancy³ et une troisième au Musée de peinture d'Esztergom (Gran), en Hongrie.

Enfin un troisième type de composition nous montre l'Enfant étendu sur le sol et la Vierge en adoration agenouillée devant lui. Cette représentation est manifestement inspirée d'un tableau de Fra Filippo Lippi, *La Vierge dans la Forêt*, du Musée de Berlin, tableau dont notre maître fit une copie exacte, actuellement conservée au Palais Médicis à Florence. Dans la peinture de Lippi nous retrouvons aussi le modèle du petit saint Jean-Baptiste et celui de Dieu le Père, les bras étendus, figures déjà maintes fois rencontrées. La Vierge adorant l'Enfant, c'est un thème qui fut souvent répété par notre peintre anonyme ; il en donne de nombreuses variantes, notamment dans la Vierge du Museum of Fine Arts, à Cleveland⁴, dans les peintures de l'Institut Städel, à Francfort, et du Musée Horne, à Florence, qui présentent toutes deux cet arrière-plan de rosiers, caractéristique de notre maître, qui se trouve également dans les tableaux des collections Bardini et Acton de Florence. Une variante, sous forme de « tondo », existe au Palais Strozzi de Florence, et M. Soulier mentionne encore deux exemples⁵, qui me sont inconnus : l'un serait à Florence, à la Galeria Antiqua e Moderna, l'autre au Musée de Dijon.

L'étude de tous ces tableaux permet de dégager clairement la personnalité artistique et le talent de notre maître anonyme : il est le type du peintre éclectique de la fin du xve siècle, qui emprunte ses modèles aux autres artistes, les imite et, ce faisant, se répète toujours. Ainsi nous avons vu que dans toutes ses peintures, les figures de la Vierge, de l'Enfant, des anges et de saint Jean-Baptiste restent les mêmes ; seules leurs positions changent parfois. Le visage de la Madone, bien que

1. Collection Edouard Aynard, Catalogue de la vente 1913, n° 59.

2. *Les Arts*, 1902, p. 34.

3. *Dedalo*, 1926-1927, VII. I. Art. de M. G. Soulier.

4. Holden, *Catalogue of the Museum of Fine Arts, Cleveland*.

5. Art. cité.

constamment répété, reste toujours, à peu de chose près, identique : dans chacune de ses œuvres nous sommes frappés par ce visage ovale, très allongé, de trois-quarts, au regard vide et sans expression, au nez et au menton pointus. Partout aussi la coiffure est la même : la tête est recouverte d'un voile transparent, tombant en plis réguliers, et le front est ceint d'un mince ruban. Plus réguliers encore sont les plis de la robe, toujours recouverte d'un manteau retenu sur la poitrine par une petite agrafe. Les mains sont minces, fragiles et les formes, généralement fines et plates, s'harmonisent bien avec le coloris faible, d'une nuance uniformément brunâtre. Ce qui caractérise également notre peintre c'est l'emploi fréquent des roses et des fleurs de lys à l'arrière-plan, devant un fond neutre, parfois doré ; ces fleurs, traitées dans une pâte épaisse, donnent presque une impression de bas-relief.

Il ne nous sera pas difficile de découvrir l'artiste qui servait de modèle à notre peintre anonyme. Mais il convient, auparavant, de signaler une erreur de M. Philip Hendy, dans un article sur Pesellino¹, où il combat la thèse de Miss Mary Logan (M^{me} Berenson). Celle-ci, en effet, essaye de nous prouver² que le tableau de la Sainte-Trinité (National Gallery de Londres) n'est pas une œuvre authentique de Pesellino, mais celle d'un autre artiste qu'elle désigne sous le nom de « Compagno di Pesellino » et parmi les œuvres duquel elle range la Madone de la collection Pratt, à New-York (auparavant dans la collection Hainauer, à Berlin), Madone dont nous avons parlé plus haut et que nous avons attribuée au peintre des tableaux du Musée Jacquemart-André et de Budapest. Depuis l'étude de Pelco Bacci³ cependant, nous savons que la Sainte-Trinité de Londres est la seule peinture indiscutablement originale de Pesellino. En s'appuyant sur ce fait, M. Philip Hendy prétend que les Madones de la collection Pratt à New-York et de la collection Gardner à Boston, si l'on note leur ressemblance avec la Trinité de Londres, peuvent être attribuées à Pesellino et qu'elles sont devenues, pour Pierfrancesco Fiorentino, les modèles de tout le groupe de tableaux que nous étudions. D'où la désignation : « École de Pesellino » que l'on trouve inscrite parfois sous ces peintures, par exemple sous celle du Louvre.

Il ne semble pas qu'il y ait lieu de s'attarder longuement à réfuter cette opinion. La ressemblance entre la Trinité de Londres et les deux Madones de New-York et de Boston n'est pas du tout évidente ; de plus, ces deux peintures peuvent être rangées, comme nous venons de l'établir, dans l'œuvre de notre maître anonyme. Celui-ci n'a aucun point commun avec Pesellino : au contraire, toutes ces

1. *Burlington Magazine*, 1928, Août.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1901, II. 26, p. 18.

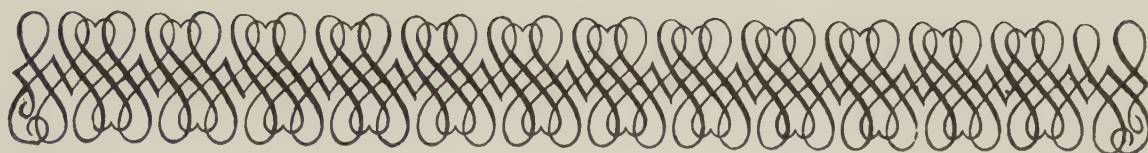
3. *Rivista d'Arte*, 1904.

œuvres nous indiquent bien de quel artiste il procède et qu'il fut l'élève de Fra Filippo Lippi. Nous connaissons en effet ses imitations de Lippi, imitations qui sont presque des copies : sa *Vierge à la Forêt* (Palais Médicis à Florence), dont nous avons déjà parlé, n'est que la réplique de celle de Lippi à Berlin. De même un tondo (collection Cook, à Richmond) peint par notre maître anonyme — autant que j'en puisse juger par la reproduction qui figure au catalogue de cette collection — et représentant la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste avec des anges, n'est que la copie d'un fragment de la célèbre Madone de Lippi, conservée au Musée des Offices à Florence. Nous en trouvons, de sa main, une seconde copie, plus complète dans la collection du baron de Herzog à Budapest¹. Il est d'autre part intéressant de retrouver, dans cette peinture de la collection Herzog, saint Jean-Baptiste croisant les bras sur sa poitrine et un petit ange penché dans l'angle gauche du tableau, figures déjà rencontrées dans plusieurs œuvres de notre maître (Paris, Musée Jacquemart-André ; New-York, collection Pratt ; Cambridge, Musée Fogg, etc.). Outre ces trois copies d'après Lippi, quelques figures et quelques attitudes favorites de notre peintre trahissent une imitation directe et flagrante du célèbre artiste florentin. Ainsi, l'origine de trois figures : l'Enfant Jésus couché du tableau de Gubbio, Dieu le Père aux bras étendus, et le petit saint Jean-Baptiste des peintures du Musée Jacquemart-André et de Budapest, se trouve dans la fameuse peinture de la *Vierge à la Forêt* de Lippi (Berlin). Le modèle de l'ange figurant au premier plan à gauche dans les œuvres du Musée Jacquemart-André et de Budapest, est peut-être la tête de Tobie de la *Madonna della Cintola* de Lippi (Prato). La tête de l'Enfant, de forme large et plate, qu'aucun cou ne supporte sur des épaules élevées, indique aussi l'influence du même maître.

Au résumé, si l'étude qui précède conduit à des constatations qui, pour la plupart, sont négatives, si l'auteur des tableaux de Budapest et du Musée Jacquemart-André ne peut être identifié avec Pierfrancesco Fiorentino de San Gimignano, et si son nom nous reste encore inconnu, nous savons du moins, à n'en point douter, qu'il fut un élève de Fra Filippo Lippi. Nous avons essayé de mettre en lumière les caractères distinctifs de ce peintre, et dans la mesure de nos connaissances actuelles, de lui restituer ce qui réellement lui appartient dans un ensemble assez confusément et arbitrairement attribué, jusqu'à ce jour, à Pierfrancesco Fiorentino.

MAGDA OBERSCHALL

1. Publié par M. Baldass : *Magyar Művészet*, 1927, p. 180.



UN TABLEAU RELIGIEUX INCONNU DE LOUIS LE NAIN : “ LA CÈNE ”

L'ŒUVRE des frères Le Nain, telle qu'elle nous est parvenue, réduite par les pertes qu'ont causées le temps, et, plus encore, la longue indifférence des hommes, s'est tout récemment enrichie d'un tableau que n'a connu aucun des historiens qui ont pris pour sujet d'étude ces artistes si attachants, depuis Champfleury jusqu'à celui qui écrit ces lignes. Comme bien d'autres toiles françaises du xvii^e siècle, il vient d'Angleterre¹, d'une de ces résidences aristocratiques de la campagne où, pendant plus de deux cents ans, se sont accumulés les trésors rapportés du continent par des châtelains pour qui le tour de France et un séjour plus ou moins long en Italie semblaient le complément obligatoire d'une éducation distinguée.

Ces grands voyageurs et collectionneurs avaient une prédilection marquée pour Poussin, Claude et les frères Le Nain. C'est un choix qui les honore. Dans cette première moitié du xvii^e siècle, qui fut si féconde en personnalités fortes et tranchées, ces trois noms n'évoquent-ils pas à nos yeux ce que la France a dans des genres différents produit de plus original ?

On sait par les quelques témoignages, trop rares et trop brefs, que les contemporains nous ont laissés sur les frères Le Nain, que ceux-ci ne se sont pas bornés aux sujets rustiques qui font aujourd'hui leur gloire. Sauval nous parle de toiles qu'ils peignirent pour les églises, et le chanoine l'Eleu, principale source de nos renseignements, leur attribue de « grands tableaux comme ceux qui représentent les mystères, les martyres des saints, les batailles et semblables ».

Jusqu'ici, cependant, nous ne pouvions étudier l'inspiration religieuse des Le Nain que dans deux tableaux, fort intéressants d'ailleurs. L'un est depuis longtemps au Louvre, l'autre appartient à l'église Saint-Etienne-du-Mont. La

1. Il était, voici peu, dans la collection de Lord Northwick. Toile. Haut. 0 m. 910. Larg. 1 m. 180.

toile du Louvre est une *Adoration des Bergers*. On comprend ce choix d'un thème qui, plus que toute autre page du Nouveau Testament, offrait à nos artistes laonnais la possibilité d'employer leurs modèles ordinaires. Ces bergers, qui sont venus de si loin pour adorer l'Enfant né dans une pauvre grange, à Bethléem, ils pouvaient ne pas différer beaucoup des braves vignerons des villages de Bourguignon et



FIG. 1. — Le Nain. NATIVITÉ.
(Jadis à Saint-Étienne-du-Mont.)
D'après une gravure de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1860.

de la Jumelle, sur le territoire desquels les frères Le Nain avaient leurs biens patrimoniaux. La *Nativité*, de Saint-Etienne-du-Mont, c'est presque le même sujet, mais la composition est entièrement renouvelée. Ici trois anges délicieux, qui servent la Vierge, remplacent les bergers : détail charmant dans sa familiarité naïve, l'un d'eux fait chauffer devant lâtre les langes du divin Enfant. Dans la toile du Louvre, qu'on appelle communément *La Crèche*, on reconnaît sous la figure de saint Joseph un des personnages du *Repas de paysans* de la collection La Caze. Un double sentiment, à la fois religieux et rustique, imprègne fortement les deux œuvres.

La puissance de ce double sentiment se manifeste d'une façon encore plus saisissante dans le tableau qui vient d'entrer au Louvre ; elle nous frappe d'autant plus que le sujet, cette fois, semblait se prêter moins aux goûts et

aux habitudes de nos peintres. Pour introduire dans la représentation de la *Cène* cette sorte d'austérité paysanne, ils devaient remonter le courant d'une tradition longue et illustre. Les Le Nain n'ont pas été les seuls à peindre les pâtres sacrés de Bethléem sous le costume et la figure des bergers de leur temps. Ribera, qui fut leur contemporain, ne s'est pas montré en de tels sujets moins rustique, ni moins réaliste. Que l'on regarde, au Louvre même, une de ses plus belles œuvres,

l'Adoration des Bergers, qu'il exécuta en 1650. Mais l'auguste mystère de la Cène n'autorisait guère les fantaisies pittoresques. Depuis Léonard surtout, le noble idéal italien semblait avoir fixé le type et les éléments d'une composition qui s'imposait plus ou moins à tous les artistes. Parmi les thèmes religieux, ce n'est d'ailleurs pas, il s'en faut, un de ceux qui rencontraient le plus de faveur dans les ateliers. On comprend pourquoi. Nulle part on n'a plus à craindre la difficulté morale qui rend toujours si périlleux le cycle chrétien, particulièrement là où l'intérêt du tableau se concentre sur la personne du Sauveur dans l'exercice de son apostolat terrestre. Comment faire dire à la figure du Christ tout ce que représente pour nous le miracle eucharistique par lequel l'Homme-Dieu, à la veille de son suprême sacrifice, se donne en nourriture indéfiniment renouvelée à ses disciples, et après eux, à tous les hommes de bonne volonté ? A cela s'ajoute un problème de composition. Comment disposer ces douze figures d'hommes assis et régulièrement rangés autour d'une table que préside Jésus, sans tomber dans la monotonie et dans ce je ne sais quoi d'ingrat qui se dégage presque forcément de la répétition des attitudes et de l'égalité de hauteur où se trouvent les têtes ?

Je ne prétends pas que celui des frères Le Nain qui a conçu et exécuté le tableau du Louvre ait évité tous ces écueils. Cependant il a su, par les gestes et les expressions, créer autant de variété que pouvait en comporter la donnée traditionnelle. Il augmentait ses chances par le choix d'une table ronde, dont on trouverait peu d'exemples jusque-là dans la représentation de la Cène. Mais surtout, il avait les deux vertus les plus capables de le soutenir en un tel sujet : un sentiment religieux, puissant et profond, et ce don du portrait qui est une des caractéristiques principales du talent des frères Le Nain. Ce don frappait déjà Sauval. « Même dans leurs tableaux d'église, disait-il, toutes les



Phot. Alinari.

FIG. 2. — Le Nain. LA CRÈCHE.
(Musée du Louvre.)

têtes étaient d'après nature, si belles et si proprement appliquées au sujet qu'il ne se peut mieux. » Qui ne donnerait raison à Sauval après avoir vu ici les têtes du Christ et de ses apôtres ? Jamais peintre peut-être n'avait employé un langage si simple, si familier, si rustique, pour représenter l'instant solennel de l'institution de l'Eucharistie. Mais jamais peut-être aussi n'avait-il donné, grâce à la magie du portrait, une si forte personnalité aux rudes figures de ces pêcheurs du lac de Nazareth, que l'investiture de leur divin maître va douer de tous les secrets nécessaires à la pêche miraculeuse des âmes. A la droite de Jésus, saint Jean, le plus jeune des apôtres, a un visage imberbe, noble et régulier. Les autres sont de robustes paysans à la barbe grise, aux traits creusés par les labeurs, depuis le bon saint Pierre jusqu'à celui qui, au bout de la table, nous montre un profil socratique, nez camus et front dénudé. Judas, au premier plan, se retourne vers nous, le poing fermé sur la bourse de la trahison : son visage, dans l'ombre, laisse voir des sourcils froncés, des yeux fixes, un regard tendu. Au haut bout de la table, nous voyons le Christ de profil, faisant le geste de la bénédiction sur le pain, renversant un peu la tête et levant les yeux au ciel, conformément au texte de l'Évangile. Le peintre a supprimé l'auréole que lui offraient les conventions séculaires de l'art chrétien, mais qui aurait peut-être étonné au milieu de ces vivantes réalités. Seule une légère vapeur lumineuse, qui émane de la tête du Sauveur, est le signe visible d'une divinité qui se manifeste mieux encore par la grandeur simple de l'expression et du geste.

Auquel des trois frères Le Nain faut-il attribuer ce curieux et émouvant tableau ? J'élimine dès l'abord Mathieu, le plus jeune, dont le pinceau facile, élégant, n'a jamais connu les duretés, les raideurs, les rudesses que l'on voit ici associées à des qualités de l'ordre le plus élevé, qui ne lui sont presque pas moins étrangères. Un air d'archaïsme répandu dans toutes les parties de l'ouvrage semble assez fait pour arrêter nos conclusions sur Antoine, l'aîné, et l'on pourrait alléguer, en guise de confirmation, un détail technique que j'ai moi-même signalé comme un procédé caractéristique de l'auteur des deux petits tableaux du Louvre qui représentent des réunions de portraits dans des intérieurs et qui portent respectivement les dates de 1642 et de 1647 : je veux dire une certaine façon de faire les cheveux en mèches séparées et ondulées, semblables à des faisceaux de cordelettes. Ces remarques me firent un instant pencher de ce côté. Même alors, cependant, je sentais bien que d'autres raisons plus fortes évoquaient ici le nom glorieux de Louis. La grandeur de la conception, le sérieux, la gravité, la profondeur du sentiment, la sévérité de la couleur, tout cela qui fait la principale valeur de la *Cène* du Louvre, n'appartient ni à Antoine, ni à Mathieu, mais à Louis. Ni pour l'esprit qui a pensé, ni pour la main qui a exécuté, il n'y a rien ici qui rappelle la préciosité un peu



Phot. Giraudon.

LE NAIN. — LA CÈNE.

(Musée du Louvre.)

archaïque d'Antoine, ni sa couleur brillante et riche, à la flamande. Au reste, dans ce que nous pouvons lui attribuer avec certitude, on ne voit guère que petits tableaux sur bois ou sur cuivre. La dimension de la toile et la proportion des figures s'accordent au contraire avec les habitudes de Louis. Une affinité profonde s'impose à un regard attentif, entre ce tableau de la *Cène* et les compositions qui nous révèlent l'inspiration la plus authentique de Louis et qui portent la marque non moins évidente de sa main : le célèbre *Repas de paysans* de la collection La Caze et la grande toile qui nous apparaît, dans l'état actuel de nos connaissances, comme le chef-d'œuvre de ce poète incomparable de la vie rustique, cette *Famille de paysans* qui n'est pas seulement le chef-d'œuvre de Louis Le Nain, mais l'un des plus essentiellement français parmi les chefs-d'œuvre de l'art de tous les temps.

Il faut avouer néanmoins que, malgré tout ce qu'il contient de haute spiritualité et de vertu en profondeur, le tableau de la *Cène* est loin de nous procurer une entière satisfaction. On y voit des faiblesses que, sans les énumérer minutieusement, on qualifiera assez bien en notant d'une façon générale une exécution qui n'est pas à la hauteur de la conception¹. Pourquoi ne supposerait-on pas que c'est Louis qui a conçu le tableau, qui même en a donné le dessin et que c'est Antoine, l'homme aux cheveux en faisceaux de cordelettes, qui a tenu le pinceau ? Ne serait-ce pas la meilleure façon d'expliquer ce mélange d'éléments contraires ?

J'ai en effet envisagé cette solution du problème, j'ai failli l'adopter. Mais plus je regarde la *Cène* du Louvre, plus j'y trouve de ce qui est l'apport original et personnel de Louis, et moins de ce qui serait propre à Antoine, même en bornant



Phot. Giraudon.

FIG. 3. — Louis Le Nain. REPAS DE PAYSANS.
(Musée du Louvre.)

1. Les mains, par exemple, sont vraiment mauvaises, même celles du Christ qui font le beau geste de la bénédiction. Mais n'oublions pas qu'il y a des imperfections ou des gaucheries dans quelques-uns des beaux tableaux des Le Nain (même dans ceux de Louis) et qu'aucun des trois frères n'a été un bon peintre de mains.

sa part à un pur et simple travail d'exécutant. Voyez le visage de saint Jean, une moitié dans la lumière, l'autre dans une obscurité presque opaque. Antoine n'a ni ces ombres noires, ni ce fond de grisaille sur lequel tranchent quelques glacis colorés. On voit ici des rouges, mais ce ne sont pas du tout des rouges de coloriste, les rouges presque flamands dont Antoine joue avec habileté : ils sont ternes, le



Phot. Giraudon.

FIG. 4. — Le Nain. LA FORGE.
(Musée du Louvre.)

peintre ne sachant pas les exalter par des voisinages ou des contrastes. Certains détails sont d'ailleurs comme des signatures de Louis : tels les deux chiens qui, à gauche et à droite, encadrent la composition et dont les yeux sont presque aussi expressifs que ceux des humains ; tels, sur la table, le pain dans son assiette d'étain, et la grande jarre de terre qui repose sur le sol. C'est le même pain qu'on retrouve dans le *Repas de paysans* de la collection La Caze et dans les meilleures œuvres de Louis. Ici, dans un tableau où les fautes ne manquent pas, ces morceaux de nature morte montrent une sûreté et une largeur de faire qui décèlent la main du grand peintre Louis. Ce pain, cette nappe, cette assiette, c'est déjà presque du Chardin.

Quant à la jarre, elle est traitée avec une perfection dont je ne connais pas d'équivalent chez Antoine, mais dont Louis nous a donné maint exemple, notamment dans son chef-d'œuvre, la *Famille de paysans*. En dehors de Louis Le Nain, il faut aller jusqu'au peintre des peintres, Velasquez, pour trouver un rendu aussi merveilleux et, en apparence facile, du grain de la matière et du galbe de la forme. Velasquez n'avait pas vingt ans lorsqu'il peignit son *Aguador*, où l'on admire, entre autres prouesses de cet adolescent génial, une cruche qui est la reine des cruches de toute la peinture. La cruche de Le Nain ne mérite pas beaucoup moins d'éloges.

Ce n'est pas la première fois qu'une allusion à la peinture espagnole vient sous ma plume. On ne peut pas, en effet, ne pas remarquer dans certaines œuvres des Le Nain une relation mystérieuse avec le réalisme espagnol. Je dis que cette rela-

tion est mystérieuse parce qu'elle ne s'explique par aucun fait historique, ni par aucun trait connu de la biographie des frères Le Nain. Ils n'ont pas été, que l'on sache, en Espagne. Où auraient-ils vu des œuvres de Velasquez ou de Ribera ? Comment se fait-il cependant que la *Forge* du Louvre présente avec la *Forge de Vulcain* de Velasquez des analogies qui ne portent pas seulement sur l'ensemble de la composition, mais qui vont jusqu'à l'emprunt apparent de certaines figures ? C'est un des problèmes qui demeurent encore très obscurs touchant les Le Nain : je ne me charge pas de le résoudre. Mais prenant comme un fait cette affinité, je note qu'elle n'apparaît pas également chez les trois frères.

Le « peintre étranger » dont nous parle le chanoine l'Eleu et qui « pendant l'espace d'un an » instruisit les Le Nain dans l'art de la peinture, était, selon toute probabilité, flamand, et c'est sur Antoine, l'aîné, que s'exerça sans doute son influence. Antoine, ensuite, put servir de maître à ses deux cadets et leur transmettre l'enseignement qu'il avait lui-même reçu.



Phot. Giraudon.

FIG. 5. — Louis Le Nain. FAMILLE DE PAYSANS.
(Musée du Louvre.)

L'œuvre de Mathieu laisse voir des éléments marqués à l'empreinte des Flandres et d'autres venus plus ou moins directement d'Italie, de cette école de Caravage qui a eu tant d'influence sur les réalistes du Nord. Chez Louis, rien de flamand ou hollandais, rien d'italien, rien qui soit spécifiquement caravagesque, mais partout un étrange parallélisme avec l'art à la fois naturaliste et mystique de l'Espagne. Ce parallélisme n'est peut-être que l'effet d'une rencontre fortuite et d'une similitude inconsciente. En tout cas, seul des frères Le Nain, Louis possède ce puissant et large réalisme qui fait le caractère principal et original de son œuvre, ce réalisme d'où ne sont jamais exclues les possibilités spirituelles, et qui même, comme nous le voyons dans la *Cène*, excelle à les suggérer ou à les exprimer avec une émotion contenue. Sans vouloir rien retrancher à l'admiration que méritent les chefs-d'œuvre du naturalisme espagnol, il est permis de dire que Louis Le Nain est arrivé à une expression au moins aussi concentrée et peut-être encore plus profonde, par des moyens plus simples et plus dépouillés. Rien chez lui pour le pur pittoresque, tout pour la vérité, la vérité humaine

atteinte avec clairvoyance et sympathie par les yeux, par l'intelligence et par le cœur.

C'est Louis Le Nain, et non ses frères, qui a su animer ses tableaux, qu'ils soient ou non destinés à des églises, d'un esprit profondément religieux. Il s'est plu à représenter ses paysans à table, mais ce n'est pas, comme Brueghel ou Téniers, pour nous les montrer dans le désordre pittoresque et vulgaire de joyeuses, bruyantes et franches lippées. Ses vigneron du Laonnais ont beau avoir des habits rapiécés, ils sont pleins de dignité et de véritable distinction. Ils se recueillent et ils prient avant de rompre le pain ou de lever leur verre. Plusieurs tableaux de Louis Le Nain s'appellent le *Benedicite*; combien d'autres pourraient porter le même titre, à commencer par ce *Repas de paysans* de la collection La Caze, tout imprégné d'une atmosphère religieuse qui ne pourrait pas être plus forte, si le sujet avoué était, comme dans notre *Cène*, un acte et l'un des points culminants de la vie du Christ ! Quand je regarde ces trois hommes si graves autour de cette table et quand je lis sur leurs visages je ne sais quelle solennelle attente d'un mystère qui s'accomplit, je ne puis m'empêcher de me dire : que faudrait-il changer à la disposition des personnages ou à leur expression, pour rendre ici évidente une allusion à l'épisode si beau et si émouvant des *Pèlerins d'Emmaüs* ?

Je crois donc que l'on ne peut refuser de reconnaître Louis Le Nain dans l'auteur du tableau qui vient d'être ramené à notre attention : il l'a conçu et il l'a exécuté. Mais cet aspect général de raideur et d'archaïsme qui nous surprend au premier abord, ces éléments qui nous semblent empruntés à la manière d'Antoine, tout cela nous conduit à une hypothèse qui, dans l'état de nos connaissances, ajoute encore au prix de la découverte. Tous les tableaux sur lesquels, jusqu'à ce jour, nous inscrivons avec certitude le nom de Louis Le Nain, se rapportent aux dernières années de sa vie, au temps de sa pleine maîtrise. Ce qui nous manquait, ce que nous désirions tant trouver, c'étaient des œuvres antérieures à 1640. En 1640, Louis avait quarante-sept ans. Que faisait-il dix années, ou même vingt auparavant ? Sans que l'on puisse actuellement préciser sa date, le tableau de la *Cène*, je crois, jette pour la première fois un peu de lumière sur cette période obscure. Nous y voyons Louis se préparant à l'épanouissement complet de son génie, déjà en possession du pathétique puissant et contenu qui lui appartient en propre, mais encore incertain ou inégal dans l'exécution et gardant quelques habitudes de pinceau qu'il doit à son frère aîné Antoine.

PAUL JAMOT



MECHTROVITCH ET SES ŒUVRES RÉCENTES

LA renommée du sculpteur yougoslave Mechtrovitch s'est affirmée depuis la guerre. La disparition de Rodin et de Bourdelle, dont il fut l'ami et presque le disciple, a paru lui assurer une place d'honneur dans la statuaire mondiale. Ses dernières œuvres, destinées à son pays ou collectionnées de par le vaste monde, ont affirmé sa maîtrise et son style. J'en dégagerai brièvement les indications essentielles.

Mechtrovitch, dès l'abord, impressionne. Tout marque chez lui, son extérieur déjà, sa physionomie complexe sur un buste rablé, une vague allure de Méphisto slave et oriental, ce contraste plaisant entre l'artiste pygmée et ses créations monumentales qu'il ne cesse pourtant de dominer : et jusqu'à ce nom de Mechtrovitch — Mechtre, disent ses intimes — nom qu'on dirait forgé pour celui qui est le maître incontesté et la plus grande illustration de l'art yougoslave. Non moins impressionnantes, ses créations jaillies des marbres de l'île de Bratch ou de ce marbre belge, noir comme le Styx, ou de blocs de bois; elles disent la puissance de sa conception, toujours associée aux idéals de son peuple; on les retrouve en conflit, par chaque détail, avec ce que semble imposer la réalité, mais au delà, elles rejoignent par un chemin mystérieux une vision intime ou une certitude lointaine. Impressionnant enfin est le succès de l'artiste : à peine au sommet de la vie, il jouit de la gloire et de la fortune. Ce fils d'humbles journaliers dalmates, grandi au milieu de paysages arides et pauvres comme sa jeunesse, est devenu un artiste riche et adulé, un des conseillers de son peuple, l'ami des grands de la terre, et sa réussite est particulièrement brillante de l'autre côté de l'Océan, au pays des richesses généreuses.

Mechtrovitch est revendiqué par tous ses compatriotes : les Serbes, dont il a exalté l'idéal patriotique dans son temple de Kosovo; les Croates, au milieu de qui il se plaît à vivre dans son atelier de Zagreb, et dont il se fait volontiers le porte-parole. Il est revendiqué aussi par l'art des maîtres auxquels on tente de le

rattacher : la Sécession viennoise où il débuta, Rodin dont il a vu le succès, Michel-Ange et Byzance et les sculpteurs archaïques par qui on veut l'expliquer ; mais il a sa manière propre. Ses créations ne sont qu'à lui : il est l'un des plus personnels parmi les grands sculpteurs, et ce n'est pas le moindre mystère de son art qu'il réussisse ainsi à s'isoler tout en rappelant en une sorte de synthèse indivi-

duelle la plupart des noms et des aspects dominants de la plastique séculaire.

De cet art il y a peu d'exemples plus instructifs que la statue de jeune femme récemment achevée et partie pour l'Angleterre. Ce marbre a son histoire. Il y a quelque vingt ans, Mechtrovitch adolescent, venant d'étudier plusieurs années à Vienne, dans l'atmosphère confiante et confuse de la Sécession, partait pour l'Italie, puis se fixait pour deux ans à Paris. Il y rencontrait Rodin, que déjà à Vienne, vers 1900, il avait applaudi, avec quelques camarades de l'Académie, moins, dit-il, comme un maître dont il se sentît le disciple que comme le libérateur de la sculpture moderne. Telle, en effet, apparaissait à Vienne l'œuvre de Rodin : personnelle



FIG. 1. — Mechtrovitch. MONUMENT DE STROSSMAYER, à Zagreb.

et isolée, vivement combattue encore, elle offrait moins des exemples précis que la leçon généreuse de l'audace révolutionnaire avec laquelle l'artiste renouvelait la sculpture occidentale.

Et par un de ces jeux de contraste constants chez Mechtrovitch, en plein Paris, dans le milieu cosmopolite et la fermentation confuse du Montparnasse des années 1908-1909, il s'isole, mûrit la conception de son œuvre centrale le Temple de Kosovo¹, où il exaltera les vertus et les idéals de sa race ; il sculpte une foule

1. Voyez des reproductions dans les études sur Mechtrovitch, notamment celle de Straïnitch.

de héros, de veuves, de cariatides, et les ordonne dans les avenues de son temple, symbole d'un grand espoir national, qui doit se dresser dans la plaine même de Kosovo, où en 1389, la défaite avait pour des siècles subjugué son peuple au joug du Croissant.

Parmi ces figures légendaires, que la tradition populaire a conservées jusqu'à nos jours, apparaît, isolée dans sa pure beauté, Voukosava, la Vierge du Souvenir¹. Le bloc de marbre dont disposait l'artiste limitait-il ses plans, y a-t-il là un effet symbolique, ou l'amour de l'inachevé est-il une preuve du génie créateur ? La Vierge du Souvenir resta alors inachevée : le torse, plein de vérité anatomique, les jambes limitées aux genoux et les bras avant le coude, l'attitude entière, et la tête au pur profil que la chevelure stylisée orne et alourdit, tout dit la méditation triste, le désenchantement du souvenir et l'attente dont l'horizon est un champ de deuil.

Vingt ans après, un bloc du même beau carrare se propose à l'artiste, dispose de lui : c'est là, de son propre aveu, l'origine de l'œuvre nouvelle. Et l'on citerait chez

lui nombre de cas où la matière première décide ainsi de l'œuvre : elle éveille, elle mûrit inconsciemment une conception profonde dont l'artiste, désormais, accouche sans effort et sans délai. La conception centrale n'a pas varié. Mechtrovitch hésite, cette fois, à lui donner un titre (répugnance coutumière chez lui, et caractéristique) ; mais les jambes s'allongent sur le siège incliné, les bras, qui leur font équilibre selon toutes les règles les plus académiques, prennent vie et sens :



Phot. Prodanovic.

FIG. 2. — Mechtrovitch. LE SOUVENIR.
(Fragment du Temple de Kosovo. — Thème repris en 1929.)

1. Exécutée à Paris en 1908.

l'un suit l'alanguissement du corps rêveur, l'autre relève un voile allongé sur le socle ; symétrie des courbes du corps et du voile, le tout fondu en un geste naturel, aisé, empreint de grâce et de mélancolie. C'est le souvenir qui lutte pour retenir les formes voilées du passé, et sans poursuivre ce symbole, on peut aussi voir ici simplement une admirable étude de nu. Ce qui frappe d'abord, c'est une extrême conformité avec la réalité, cette ressemblance que l'on exige volontiers de l'œuvre d'art : ce corps de femme est vrai, mais en même temps, au delà de son exactitude anatomique, il suggère une sorte de vérité plus haute. Il y a une chaleur vivante et pénétrante dans ce torse souple et sain, et aussi quelque chose de classique dans cette étude. Cet art évoque tout à la fois les harmonies praxitéliennes, les profils fuselés d'un Donatello, la vérité frémissante de Goujon ; moins interprété que tel nu de Maillol, il est plus classique et témoigne d'une tendance croissante chez l'artiste à revenir à un art de plus en plus dépouillé.

On notera pourtant ici, comme un résidu du style de Mechtrovitch, le caractère typique, stylisé de la tête, beaucoup plus individualisée que le reste, et où l'on est tenté de chercher un modèle, un motif local, racial. On retrouvera plus tard à ce sujet un débat essentiel pour l'art de Mechtrovitch : certains de ses critiques ont voulu prouver que toute inspiration nationale de son œuvre lui serait étrangère : opinion partielle et difficile à soutenir. Et ce marbre apparaît précisément comme un argument en faveur de l'originalité de l'artiste qui, à vingt ans de distance, reprenant le même sujet, conserve strictement le même visage aux mêmes traits personnels, parents de tous ceux de ses autres héros nationaux.

Mechtrovitch a exposé ses vues sur l'art en général dans une étude sur Michel-Ange, ou plutôt une « introduction à une courte étude populaire sur Michel-Ange »¹. Il me souvient encore des protestations de l'artiste : ces pages n'étaient pas mûres, elles lui avaient été arrachées par l'insistance de ses amis, et l'auteur précise, dans l'exorde, qu'elles sont bien moins une contribution objective à l'étude déjà fort complète de Michel-Ange que l'exposé de ses vues personnelles sur l'art. Mechtrovitch unit Michel-Ange et Phidias dans une commune admiration. L'un et l'autre marquent le sommet d'un art riche de son contact avec la nature et stylisé par les apports féconds d'un autre art étranger, précurseur de décadence. Michel-Ange est le plus merveilleux interprète du Vieux Testament, un génie puissant, nourri tour à tour de la nature, de la foi et de Dante qui synthétise Homère et la Bible : il est le pharaon de l'Église, il se fût incliné devant Phidias, mais il eût mieux que lui conçu un Prométhée dans lequel il eût trahi le secret de son génie :

1. Étude parue il y a trois ans dans un numéro spécial de *L'Europe Nouvelle* (revue paraissant à Zagreb), entièrement consacré à Michel-Ange.

l'aspiration nécessaire de l'artiste à une pensée religieuse et divine. Prenant texte de cette interprétation, Mechtrovitch développe ce qui est le fond même de son art : la nécessité pour l'artiste d'une conviction religieuse qu'il se sent contraint de traduire dans chaque œuvre ; ainsi chaque création sera une affirmation du présent, un appel à l'avenir, une aspiration vers la divinité qui est proprement l'Éternel. Dieu est l'éternité même, l'œuvre d'art ne saurait être qu'éternelle et religieuse.

A cette conviction fondamentale, l'artiste ajoute une maïeutique indispensable à l'interprétation de ses propres œuvres : toute œuvre, selon lui, a une double substance, interne et externe ; sa création suppose des phases successives : la conception proprement dite, intime, mystérieuse et proprement divine, l'aperception d'un reflet de l'éternel ; puis ce germe se mue en idée ; cette idée ensuite, pénétrant dans le monde concret, se transforme en réalisation. Chacune de ces phases est brève ou longue, aisée ou ardue : l'art est essentiellement cette vision interne, par conséquent « il ne saurait s'apprendre, ni avoir de règles ». Notons ce passage, tout chantant des impressions du jeune artiste : « Le domaine sensitif de chaque artiste se transpose selon le domaine de son art : le peintre est soumis aux impressions du climat, du paysage, de la race des gens et des animaux, des arbres et de la forêt ; le sculpteur à celle du vent, de l'orage, du bois, de l'eau, de la mélodie des chansons et du son des voix et des paroles de son peuple. » C'est le secret du style personnel de sa propre création : il a refait la chanson de ses forêts, de leurs habitants, dans l'écho des orages et sous l'éternité des cieux sombres



FIG. 3. — Mechtrovitch. MICHEL-ANGE
(offert au Prince Humbert d'Italie).

ou reposés de Dalmatie. Il ajoute enfin un conseil aux jeunes : « Détournez-vous du ver de la décadence qui a rongé les assises de la culture de l'Occident. Revenez aux modèles éternels, revenez à Michel-Ange ! »

C'est ainsi que Mechtrovitch se situe actuellement dans la vie artistique yougoslave. Parmi les artistes qui passent plus ou moins pour ses disciples, gravitant dans son orbite, on citerait tel sculpteur ou tel peintre de talent. Et cependant qu'une école de peinture a fait durer un certain temps un post-impressionnisme¹ plus ou moins authentique, les jeunes artistes, quand ils essaient de s'opposer à Mechtrovitch, le font au nom de son classicisme, étranger à leur effort de créer un art nouveau qui serait essentiellement social². Tout ceci contribue à définir le rôle du « Maître » dans la vie artistique yougoslave. L'écho de ses conceptions et de ses convictions se retrouve dans le buste où il a campé son Michel-Ange : il le montre au travail, dans une pose apaisée et agitée en même temps, disant la lutte interne, l'effort créateur qui est tout à la fois réflexion théorique et calculs techniques.

Un double débat s'est institué sur cette base : les œuvres récentes de Mechtrovitch en éclairent le sens. La réputation de l'artiste a été assurée surtout par un cycle d'œuvres groupées sous le titre de Temple de Kosovo, exécutées pour la plupart à Paris, en 1908-1909, exposées dès lors à Paris, à Vienne, et surtout à l'Exposition internationale de Rome en 1911, où elles firent sensation. Destiné à être élevé sur « le champ des merles », où la Serbie médiévale perdit son indépendance, ce Temple n'a pas été édifié : certains de ses éléments sont exécutés, sous leur forme définitive, et partiellement groupés, au Musée du Prince-Paul, à Belgrade. L'artiste a défini lui-même le symbolisme pieux de ce temple destiné à la méditation patriotique, à la prière pour l'âme des morts et à l'exaltation des vivants dans l'attente du réveil national. Il n'a pas cessé d'y songer, et cette inspiration centrale de sa jeunesse se retrouve encore dans nombre de ses œuvres ultérieures ; à part des œuvres de circonstance, portraits, bustes et monuments commémoratifs auxquels il ne consent parfois que d'assez mauvaise grâce, l'artiste n'a pas cessé de reprendre les deux thèmes centraux de cette inspiration primitive : l'un religieux et mystique, tantôt chrétien et tantôt d'une religiosité vague ; l'autre patriotique et national, tantôt local et tantôt largement slave.

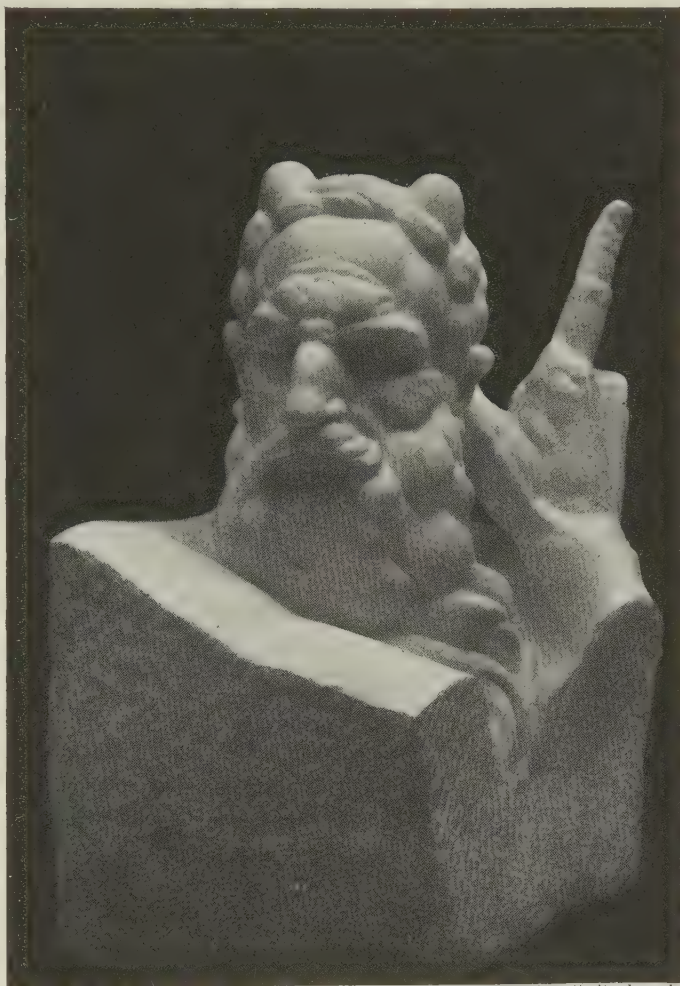
Il convient de noter que cette inspiration a été discutée et mise en doute jusque dans son origine et dans sa légitimité. L'adversaire courtois, mais redoutable, de Mechtrovitch est l'écrivain croate bien connu Kerléja, l'un des plus

1. L. Babitch, *Les peintres croates de l'impressionnisme à nos jours*, Zagreb 1929.

2. Voyez le programme du groupe Zemlja (La Terre) constitué l'année dernière à Zagreb.

éminents littérateurs yougoslaves contemporains. Toutes ses œuvres sont l'objet de curiosités et de controverses passionnées : ses opinions politiques, la fougue de ses critiques, son *Voyage en Russie* ont fait de lui une manière de révolutionnaire. Selon lui, la croyance en un Dieu personnel, en une éternité, en un art religieux, est absurde et rétrograde. Il n'admet de l'œuvre de Mechtrovitch aucune interprétation symbolique ou mystique ; la Vierge du Souvenir n'est qu'un beau nu et lui sert d'argument pour affirmer que cette œuvre, indiscutablement l'une des plus belles de l'artiste, démontre péremptoirement qu'il ne saurait y avoir d'autre sculpture que « la réalisation, dans les trois dimensions euclidiennes de certains phénomènes matériels ». Il en déduit, dans un exposé plein de brio¹ et esquissé à plusieurs reprises déjà dans ses œuvres antérieures², que, non plus que l'inspiration religieuse, l'inspiration patriotique de Mechtrovitch ne saurait se soutenir : le mysticisme du temple de Kosovo est une création artificielle de politiciens et de plumitifs ; il serait aussi vain de célébrer cette plastique symbolique que de croire à cet idéal.

Pour saper à la base cet art national, Kerléja a porté le débat sur le terrain de l'histoire de l'art. Tout l'art de Mechtrovitch se résume en une apothéose de la race, dont ses héros sont les représentants typiques. Kerléja prétend que cette



Phot. S. Prodanovic.

FIG. 4. — Mechtrovitch. MOÏSE. 1924.

1. Kerléja, *A propos de Mechtrovitch* dans le *Knjizevnik (L'Ecrivain)*, Zagreb, t. I. vol. 3, 1928.
2. Cf. R. Warnier, *l'Europe Centrale*, t. IV. vol. 19 et 20. Prague.

création chère à l'auteur n'est pas de lui : Mechtrovitch s'y montrerait le disciple et presque le plagiaire d'une plastique qui est en propre celle de la Sécession viennoise et nommément celle du professeur Metzner, de l'Académie de Vienne. Kerléja décrit avec talent l'atmosphère de cette Sécession, dépassant le réalisme



FIG. 5. — Mechtrovitch. LE CHRIST ET LA SAMARITAINE.
1929. Phot. Prodanovic.

bourgeois qui régnait alors, et son emprise sur les jeunes. Il montre comment Metzner tend à une plastique nouvelle, caractérisée par la recherche du monumental et l'exaltation du germanisme, aboutissant au monument de la bataille de Leipzig. Mechtrovitch, impressionné par cet exemple, aurait conçu par analogie la stylisation et l'apothéose de la race yougoslave dans le plan monumental du temple de Kosovo : tout son art ne serait qu'une adroite exploitation de la Sécession, aboutissant à une phraséologie avantageuse à sa renommée d'artiste yougoslave.

A cette critique ingénieuse et sévère, il est aisé de répondre. Aussi bien, la déduction n'est-elle pas personnelle à Kerléja : A. Kuhn, bien avant lui, exaltant le néo-classicisme pompeux d'Hildebrand¹, en déduit le monumentalisme de Metzner, la tragédie de cet art imputé à la

mégalo manie de l'Allemagne de Guillaume, et ramène l'art de Mechtrovitch au plagiat de ces modèles. Avant lui encore, un critique français, dans une étude rapide, indiquait pareille filiation et reprochait à Mechtrovitch « la lourde influence germanique des Lederer et Metzner jointe à un excès de stylisation archaïque². »

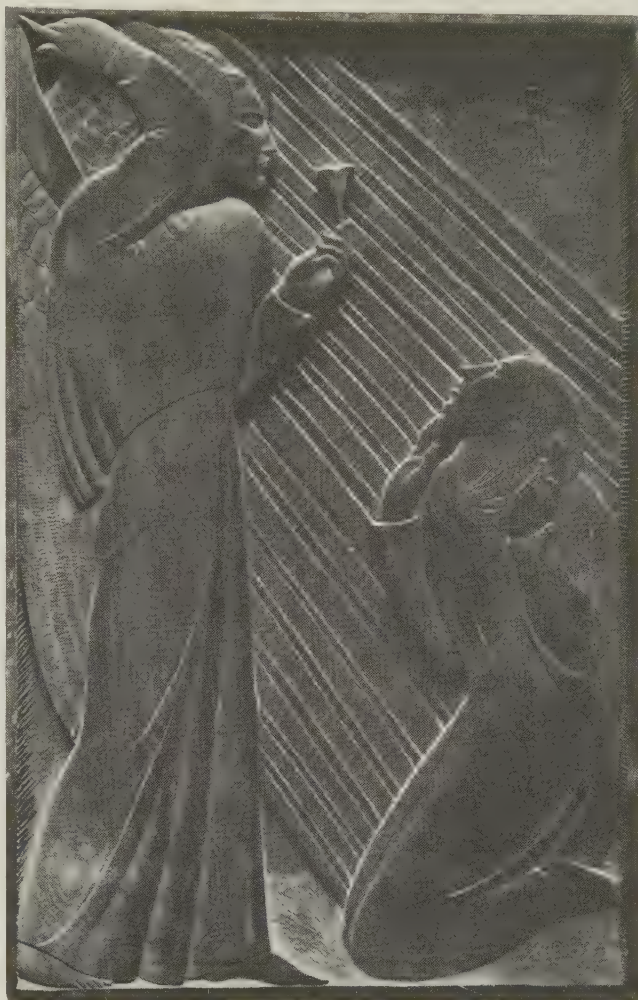
1. A. Kuhn, *Die neuere Plastik*, Munich 1921.

2. A. Dayot, *L'Art et les Artistes*, 1917.

Accusation fragile, que compromet une comparaison entre le style colossal et pompier de Metzner et de ses disciples, et le style visant au grandiose, mais infiniment plus vrai et plus vivant de Mechtrovitch. La part de l'influence de ces « maîtres » doit être infiniment réduite, et le retour à Michel-Ange confirme une affinité précoce entre la virilité souveraine de celui-ci et les conceptions vigoureuses de Mechtrovitch ; cette affinité dépasse en portée les suggestions de Vienne.

En faisant la part très large à toutes les influences qu'a pu subir l'artiste, celle de l'influence viennoise apparaît singulièrement limitée. Il convient au surplus de tenir compte des déclarations de notre sculpteur, qui se défend d'avoir à Vienne été le jouet de ces influences. Et d'ailleurs, à défaut de la mégalomanie germanique, le patriotisme serbe et yougoslave des années précédant la guerre balkanique rend compte des enthousiasmes de l'artiste : l'ambition du jeune patriote de concevoir un vaste monument patriotique est aussi légitime que l'ambition du jeune artiste désireux d'affirmer son talent et d'être encouragé par son pays.

La conception centrale de l'artiste est alternativement religieuse ou politique, rarement d'actualité ; l'opportunité des commandes ou des événements en modifie peu le courant continu : cette conception stable crée un style auquel l'artiste reste fidèle, sa Vierge du Souvenir en est l'exemple : épris des beautés spatiales d'un nu qui se meut dans les dimensions du monde euclidien, selon la formule chère à Kerléja, il retrouve et recrée cette même femme à vingt ans de distance, et il en retient le type conventionnel dont les ateliers de Vienne ne lui ont pas fourni le modèle.



Phot. Prodanovic.

FIG. 6. — Mechtrovitch. L'ANNONCIATION.

C'est qu'à une inspiration permanente correspond en quelque sorte un type, qui appartient en propre à l'artiste. Ce type, que l'on ne saurait définir trop exactement sans pédantisme, s'explique en partie par le pays d'origine de l'artiste : certains l'expliquent par la race, disons par les échos du terroir ; on ne procédera pas ici à de mesquines vérifications anthropologiques : il faut concéder à l'artiste



Phot. Prodanovic.

FIG. 7. — Mechtrovitch. JEUNE FILLE A LA GUITARE.

une marge de transposition entre le monde objectif et sa recreation, le public lui-même s'est habitué à admettre cette marge de transposition, les peintres eux-mêmes ne nous ont-ils pas donné l'exemple fréquent de déformations forcées de contours exprimant ou nuancant le sens intime de leurs motifs ? Est-ce le legs du naturalisme ? N'est-ce pas Zola lui-même qui disait que « nul artiste ne voit les choses qu'à travers un écran, et qu'il préfère, quant à lui, l'écran réaliste, qui ne ment que dans une certaine mesure ». C'est à ce mensonge éternel de l'art qu'il se faut habituer, si euclidien soit-on au siècle d'Einstein...

Mechtrovitch, donc, est affranchi de l'imitation servile

des choses, il les recrée en types, mais il nous les présente assez identifiables ; son effort actuel tend même à réduire la marge d'interprétation, le rôle de l'écran dont parlait Zola. Dans nombre de ses personnages, on retrouve l'inspiration du terroir, le modèle vivant des gens de sa race, dont on peut même localiser le berceau : quelque part entre les plateaux dalmates où, jeune pâtre, il sculptait de son couteau des gourdes ou des Christs, et les âpres monts d'Herzégovine ou les contrées austères de Kosovo où les goslars chantent depuis des siècles les mêmes litanies d'amour et les mêmes chansons d'héroïsme vrai et légendaire.



Phot. Prodanovic.

FIG. 8. — Mechtrovitch. GRÉGOIRE DE NINE. Péristyle du Palais de Dioclétien, à Split.

Cependant, ce type fondamental évolue : Mechtrovitch, qui ne connaît et ne sculpte que l'homme, y incorpore des éléments étrangers ou des disciplines nouvelles ; ici intervient le jeu des influences : on a identifié une période assyrienne et égyptienne, rendant compte des théories de personnages figés aux visages mornes et décoratifs ; une période byzantine, où s'accroît le caractère hiératique, religieux des traits et des attitudes, dont certains se retrouvent dans les toutes dernières œuvres. Aussi bien, un type semble-t-il, à chaque étape, se créer et se spécialiser désormais à travers toute l'œuvre de l'artiste, pour signifier telle figure ou telle idée : ses évêques auront une tiare conique sur une chevelure opulente et rigide, dont une barbe savamment ordonnée accentue le caractère décoratif et vaguement oriental ; ses musiciens, guitaristes de village ou anges, auront dans les replis de leur vêtement, dans les courbes molles de la silhouette et dans les flexions ondoyantes des mains effilées, une douceur extrême, souple et fuyante comme leurs arpegges.

Cette vision typique s'impose parfois jusqu'à déformer les modèles les plus impératifs : les portraits par exemple. Mechtrovitch portraitiste soumet ses modèles vivants au même écran conventionnel que telle figure historique ou légendaire : je ne peux qu'évoquer ici la série très curieuse de ses portraits d'avant-guerre ; son autoportrait, comparé au buste du sculpteur Bistolfi¹, montre la même accentuation d'un visage triangulaire, d'un profil au regard tourmenté² ; que l'on en rapproche le buste trop peu connu de Rodin, exécuté en 1914, qui, de profil, apparaît replié sur lui-même, attentif et épiant, comme une sorte de sphinx, le secret de la vie, mais de face, est si vivant, avec son ample visage et sa barbe opulente, extrêmement robuste aussi, appuyé sur ses mains puissantes et rugueuses comme un chêne vigoureux qui pétrit et enlace le sol³. C'est bien le profil de Rodin que l'on retrouve curieusement dans son portrait par Carrière, et c'est déjà le sculpteur, dont le thème reparait, plus tard, dans le Michel-Ange de Mechtrovitch, avec le même regard tourmenté de créateur, mais qui aura, cette fois, dans toute l'attitude, quelque chose de plus mûr, un port plus souverain et plus apaisé.

De ce style personnel, ses créations récentes présentent le dernier état : il est intéressant d'y voir se préciser une sorte de classicisme moderne et individuel, dont Mechtrovitch a donné, en même temps, la théorie. La période des essais et des

1. Reproduit dans Straïnitch, *op. cit.*

2. Reproduit dans le Catalogue Brinton.

3. Reproduit dans la monographie londonienne (le plâtre se trouve à Zagreb, il serait intéressant d'en avoir une réplique pour un musée français).

Il existe une autre esquisse, avec les mains levées, datant de 1914.

acquisitions externes semble révolue. De l'antiquité, Mechtrovitch conserve une robustesse semi-archaïque et le sens d'une vérité suprême ; des thèmes gothiques, la technique du relief sur bois et des jeux de lumière et d'ombre soulignant le dynamisme des personnages pieux ; de Byzance, un hiératisme plus sobre encore.

Les sujets religieux marquent le mieux le progrès d'une période à l'autre. Notons en passant que les périodes où Mechtrovitch traduit surtout cette inspiration religieuse sont celles où de grands événements tourmentent l'humanité et lui font mieux éprouver les idées chrétiennes de pitié et de souffrance : ses œuvres chrétiennes les plus expressives ont été traitées en pleine guerre, dans ses ateliers vagabonds de Paris, de Rome, etc. C'est en quelque sorte l'écho chez l'artiste des drames de la guerre : de là, tant de bas-reliefs, de madones, de pietàs, etc., qu'une étude complète ne suffirait pas à examiner.

On connaît par exemple la série des bas-reliefs exécutés à Belgrade entre la guerre balkanique et la grande guerre,

en 1913 : « L'Annonciation », les heures humaines de la vie du Christ, « La mise en Croix » ou « La Descente de Croix » ; Mechtrovitch a repris récemment les mêmes sujets, et de façon analogue : il affectionne le cadre étroit et haut encadrant l'œuvre en semi-relief, d'une plaque de marbre ou de bois.

Même progrès de l'une à l'autre « Rencontre du Christ et de la Samaritaine » : celle de 1913 est trop plane, extrêmement conventionnelle, sans avoir même ce charme frais des primitifs restés pittoresques dans leur rusticité ; celle de 1929 humanise, elle aussi, la femme dans une attitude plus vraie, et le relief plastique



FIG. 9. — Mechtrovitch. GRÉGOIRE DE NINE. Split.

du groupe, les profondeurs, les plans renforcés, les volumes animés, confirment l'effort de l'artiste.

Tel autre thème permanent de la création mechtrovitchienne, celui de l'archange ou de la jeune femme musicienne, montrerait un renouvellement analogue, la même recherche d'un dynamisme plus accessible, d'une stylisation moins artificielle et plus vraie¹.

Un autre trait commun des œuvres récentes de Mechtrovitch est leur conception architecturale et leur ampleur visant au monumental. Il y aurait tout un chapitre à écrire sur Mechtrovitch architecte : la vaste conception du temple de Kosovo ou le très intéressant mausolée de Cavtat², et le projet, qui lentement mûrit, d'un mausolée familial au village natal d'Otavice, en marqueraient les étapes. C'est le monument de Cavtat qui résume le mieux cet aspect du talent de l'artiste, qui a composé ici, dans le site historique de l'antique Epidaure, un ensemble curieux et expressif, architectural et sculptural à la fois.

Toute une série d'œuvres illustrent le monumentalisme sculptural du maître. L'artiste, qui a pendant un certain temps étudié des apôtres, puis des prophètes, aux figures légendaires, semble pour le présent se consacrer à représenter une série de personnages que l'on est tenté d'appeler les apôtres nationaux de son peuple : ainsi ses récents monuments de Strossmayer à Zagreb et de Grégoire de Nine à Split. A cette mission d'interprète des héros nationaux, le Temple de Kosovo le préparait, mais risquait de créer pour ses créations ultérieures, pour ses visions nouvelles, une sorte de prison impérieuse. La guerre, avec ses thèmes religieux, l'après-guerre et ses problèmes, le hasard aussi l'en ont préservé. C'est un cas très curieux, pour la psychologie de l'artiste, que le monument dit des Indiens, qui a eu un grand succès.

Je ne narrerai pas en détail comment Mechtrovitch, ayant reçu commande d'un monument devant orner l'entrée d'un parc de Chicago, au lieu de concevoir quelque apothéose de l'Amérique nouvelle, la déconcerta par le projet d'exalter la race des vaincus, des Indiens. De là, ces deux Indiens à cheval, campés face à face à l'entrée du parc, saisis dans un aspect courant de leur vie, de leur lutte. Tel était déjà campé, en 1908, son Kraliévitich Marko, héros médiéval de la légende yougoslave. Mechtrovitch a stylisé les silhouettes des deux guerriers, leurs physiologies et leurs poses, en les campant dans l'effort et en les associant à leurs montures, en poursuivant dans les crinières la ligne et le mouvement des bustes.

C'est un personnage historique et légendaire, héros national et humain, que

1. Cf. plus haut.

2. Abondamment reproduit dans Casson, *op. cit.*

représente le monument à l'évêque Strossmayer. Ce prélat éminent, qui s'illustra au Concile de l'infailibilité et édifia la cathédrale de Diakovo, fut en même temps un grand évêque patriote, affrontant son empereur dans la revendication des droits et de l'avenir de son peuple : mécène de l'Académie yougoslave, et prophète de l'idéal yougoslave, c'est lui qu'a glorifié Mechtrovitch dans le monument inauguré en 1926 à Zagreb ; il est représenté assis, familièrement carré dans son fauteuil, parlant plutôt qu'il ne prêche, car il fut humain autant qu'homme d'église. Tout dit ici la conviction sereine, la leçon d'un homme à des frères : tels détails, la houppe légendaire de l'évêque grisonnant, sont soulignés, stylisés ; d'un certain angle, la perspective est peu favorable, mais combien expressifs le port de la tête, le geste de la main, qui cherche à modeler la pensée saisie : c'est un instant qui résume l'œuvre d'une vie.

Autre figure historique, dont l'ampleur et l'éloignement ont fait une manière de héros légendaire : l'évêque Grégoire de Nine, dont la statue monumentale a été malencontreusement¹ dressée dans un cadre discordant et trop exigü, bien que noble et symbolique à souhait, le péristyle du palais romain de l'empereur Dioclétien à Split. C'est que l'évêque Grégoire, en 925 et 928, a défendu devant les Conciles de Split, assemblés dans l'église métropolitaine, sur ce même péristyle, tout à la fois la cause de la liturgie catholique en langue nationale slave et les privi-

1. Non sans provoquer une polémique à laquelle se sont intéressés les artistes et archéologues de toute l'Europe.



Phot. Prodanovic.

FIG. 10. — Mechtrovitch. ANGE MUSICIEN. 1928.

lèges ecclésiastiques de son évêché menacé par la prépondérance de Split en face de ses adversaires ultramontains : il est devenu une manière de héros de l'indépendance et de la conscience nationales slaves sur l'Adriatique.

Tout ceci se retrouve dans le monument : un bronze de 8 mètres dresse l'évêque, dans sa lévite dont les lignes sobres et les surfaces planes largement drapées accentuent la noblesse hiératique ; le bras tendu dans un geste de dénégation la fait s'enfler et s'enlever par-dessus l'épaule en un effet saisissant. Le geste fougueux du bras souligne le commentaire passionné du rituel concédé à l'Église croate : par contraste avec la nudité de la silhouette, certains détails expressifs ressortent, vigoureusement fouillés : le pied robuste, nu dans sa sandale, le visage altier sous sa tiare, et ses attributs archaïsants, et surtout les doigts, si individualisés de la main droite effilée, osseux, presque squelettiques, tout concourt à un même effet symbolique et dynamique.

Il serait intéressant d'étudier de même le groupe des apôtres et surtout des évangélistes : Mechtrovitch ne se lasse pas d'en définir les personnalités et les visages traditionnels : tête et étude pour un saint Jean-Baptiste (qu'on le compare à celui de Rodin !) étude pour saint Mathieu ou saint Luc ; étude d'apôtre de 1918 (un saint Jean inachevé) : on y retrouve une conception commune sur des thèmes individuels¹. Et voici, comme un dernier aspect, le plus instructif, le prophète que Mechtrovitch ajoute à sa série d'apôtres : le Moïse auquel il travaille depuis plus de dix ans. On connaît une première esquisse, datant de 1915, puis une tête de marbre de 1918 ; l'artiste reprend le sujet en 1925 : un marbre, un bloc lumineux d'où surgit la tête du prophète. Déjà, précédemment, l'artiste avait fouillé ce motif, cette fois il le concentre encore : le bras, isolé du corps comme en avant-garde, surprend éloquentement, on songe à la célèbre tête par où Rodin, déjà, voulut signifier la pensée.

Mais surtout, dans cette œuvre postérieure aux séjours répétés de l'artiste à Rome, et presque contemporaine de son essai sur Michel-Ange, c'est Michel-Ange lui-même que nous retrouvons, et ce n'est pas le moindre mérite de ce morceau que d'évoquer le Moïse de la Sixtine. Mechtrovitch accentue les traits prophétiques et tourmentés, il exagère les cornes qui démentent l'humanité du plus humain des prophètes, de celui dont Vigny a clamé l'humaine détresse.

On retrouverait une évolution parallèle dans un autre cycle d'œuvres, consacrées aux sujets que j'appellerais volontiers, cette fois, les apôtres séculiers, les humains grandis par leur œuvre, que ce soit Medoulitch dit le Schiavone, le peintre dalmate qui fut l'une des illustrations de la Renaissance italienne, et dont Mechtro-

1. Reproduits dans le Catalogue Brinton.

vitch fit le buste à Paris, lui prêtant en quelque sorte de ses propres traits¹, ou que ce soit Maroulitch, le poète dalmate de la Renaissance, dont la statue annonce déjà la silhouette que l'artiste reprendra en 1925 dans son Michel-Ange, que ce soit



FIG. 11. — Mechtrovitch. INDIEN (Chicago).

Phot. Prodanovic.

enfin un curieux Lénine, trop peu connu, de la même époque : esquisse rapide, modelée en quelques heures, et que l'artiste n'a jamais reprise² ; dans ce personnage semi-légitime, il a traduit l'espoir que beaucoup d'Occidentaux ont mis pendant un temps dans l'idéologie des premiers bolchéviks. Il a voulu montrer ici comme le

1. Reproduit dans le Catalogue Brinton.

2. Publiée dans la *Knjizevna Republika*, la revue de Kerléja, en 1925.

symbole d'une promesse de renouvellement à laquelle beaucoup ont cru avant de douter, et il a insisté sur l'effet oratoire, révolutionnaire, prophétique, du plus typique des prophètes de cet idéal politique : son Lénine est de la classe de ses apôtres, et presque de ses artistes créateurs, il en a le torse tendu en un éloquent effort, la tête géniale et tourmentée, le profil altier, mais individualisé, orientalisé, mongol, dans un élan ramassé, concentré, comme pour mieux clamer une foi. Et en cette circonstance au moins, Kerléja n'a pu lui reprocher de situer dans l'espace euclidien de ce torse éloquent quelque chose de plus qu'un être à trois dimensions.

Le Michel-Ange récent, fort remarquable, est comme un achèvement de cette courbe. Campé comme le poète Maroulitch, comme le premier Moïse, vibrant et vrai comme le Lénine contemporain, il a même allure, mais surtout il concentre dans sa physionomie toute l'angoisse puissante et créatrice des vrais artistes.

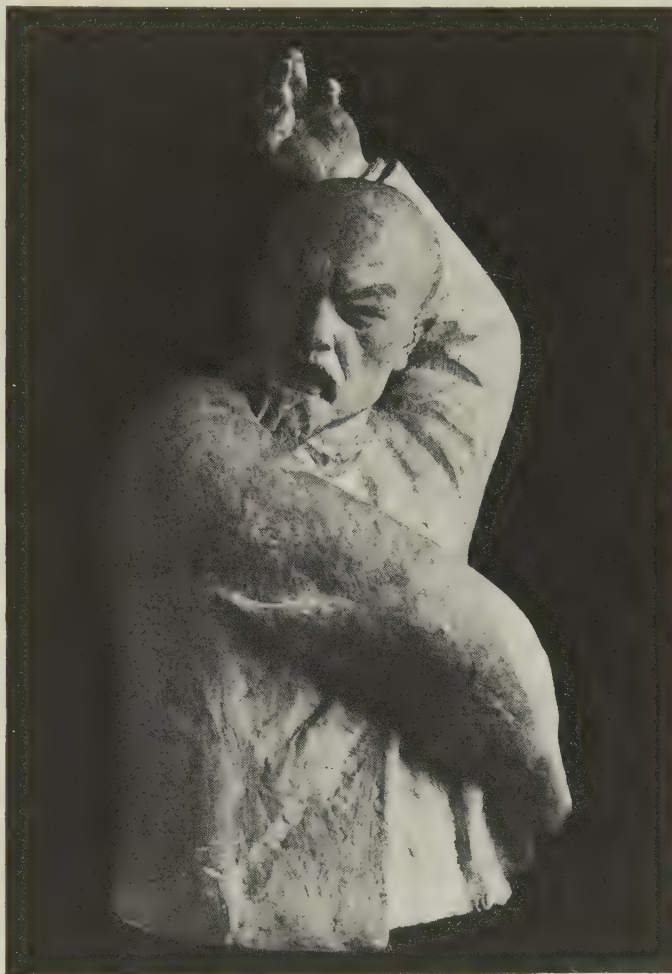
Telle apparaît présentement l'œuvre de Mechtrovitch, multiple dans sa fécondité. Cette fécondité, au surplus, n'est pas sa moindre vertu : plus de trois cents œuvres dénombrées en 1919, auxquelles se sont ajoutées plus d'une centaine de nouvelles. Si l'on résume pour la dominer, cette richesse, on y reconnaît, à côté d'éléments sans cesse renouvelés, des éléments permanents d'inspiration ou de traitement. Il y a donc chez Mechtrovitch des fidélités extrêmes et des retours incessants, mais aussi des surprises, des étapes, plus sensibles, d'ailleurs, dans la succession des styles que dans le choix des sujets. Nous avons vu que, dans ses œuvres les plus récentes, l'artiste précise une orientation générale vers un néo-classicisme solidaire d'un dynamisme très accentué, inné, et de plus en plus sûr, cependant que des périodes antérieures avaient vu une prédominance d'éléments plus ou moins directement inspirés des grands styles du passé : inspiration byzantine, archaïque ou égyptienne, thèmes et procédés d'un extrême réalisme, formules tout expressionnistes ; Mechtrovitch se libère de ces formalismes successifs, non sans en conserver chaque fois quelque chose, et tend vers une forme plus souple, plus vraie et plus conciliante, moins extrême mais très personnelle.

On peut définir cet art d'une façon plus précise encore. Le problème de Mechtrovitch, celui que nombre de ses critiques n'ont pas vu ou pas résolu, est le suivant : d'une part, un artiste nourri des visions concrètes et des convictions ardentes de sa race et de sa foi ; d'autre part, un créateur qui s'isole dans les esthétiques les plus désintéressées et les plus sereines ; tantôt un combattif et tantôt un pur virtuose. Même, la plupart de ses critiques se sont bornés à mettre en relief l'un ou l'autre aspect, pour en dégager l'insuffisance ou les limites. Faut-il croire à une sorte de dissociation de sa personnalité artistique ? Il me semble au contraire que cette dualité n'est nullement tragique, mais définit son art.

Mechtrovitch part d'un type réel, concret, euclidien, pour reprendre le terme du farouche Kerléja ; mais il dépasse la portée immédiate de son modèle, pour lui donner une valeur typique, générale, universelle : on est tenté de dire expressionniste l'art qui atteint ainsi à une expression universelle, non par la recherche du trait général, selon les formules classiques, mais par l'exagération expressive du trait particulier. L'individuel exalté dans son originalité typique, c'est le propre de tout expressionnisme, et c'est assez exactement la formule où se stabilise l'art de Mechtrovitch.

Dans ses meilleures œuvres, il semble qu'une idée devenue vision sorte violemment du dedans du marbre, enfant les muscles ou les fronts, faisant saillir les os sous un effort profond, concentrant l'énergie dans un regard de proie, dans une attitude exaltée. Tels sont les Indiens de Chicago, tels le Grégoire de Split ou la France fouguese¹ qu'il vient d'achever, tels sont ses héros légendaires et ses personnages réels dans leur dynamisme. Tels étaient déjà l'Hercule Farnèse ou le Moïse de Michel-Ange...

Bourdelle, que Mechtrovitch aime à citer comme un talent fraternel, est comme lui résolu à s'établir énergiquement au delà de la réalité, dans un univers refait à ses dimensions, et il y a chez l'un et chez l'autre une audace et une vertu comparable, mais Mechtrovitch semble s'être tempéré plus vite et Bourdelle s'être



Phot. Prodanovic.

FIG. 12. — Mechtrovitch. LÉNINE.

1. Maquette d'un monument de reconnaissance à la France, qui sera prochainement édifié à Belgrade.

davantage renouvelé sur ce même plan tourmenté : Bourdelle reste plus pathétique, « plus près des Barbares » a-t-on dit, et Mechtrovitch se rationalise et se discipline : Bourdelle reste éloquent et multiple, Mechtrovitch tend à la sobriété ; pourtant on peut rapprocher, comme signe de leur évolution parallèle, la Vierge d'Alsace, si prisée, de Bourdelle, et les dernières créations de Mechtrovitch, où l'idée se groupe et se dégage en des formes analogues ; même sculpture tendant au monumental, au grandiose, dans un vaste cadre. Au total, Bourdelle reste plus épars et Mechtrovitch concentre davantage l'éloquence.

Des grands vivants — sans évoquer ici l'art très original de Despiau — c'est Maillol qui se rapproche le moins de Mechtrovitch : son style concis, son « laconisme » et jusqu'à sa « gaucherie », son respect des proportions mathématiques, le classicisme méditerranéen de ce « petit-fils des Égyptiens, des Grecs et du délicieux Pradier »¹ accusent plutôt le retour à Ingres. Mechtrovitch, on l'a vu, plaide le retour à Michel-Ange ; son classicisme plus dynamique s'accorde moins du réel immédiat et davantage du respect des proportions optiques : il se manifeste davantage en conventions, en schématisme, exprimant une richesse moins méditerranéenne, plus intérieure, plus mystique.

Il apparaît difficile de souscrire au jugement de Casson, qui exalte le réalisme formel de Mechtrovitch et sa simplicité supérieure à celle de Maillol ; il paraît plus exact de ne pas jauger deux artistes plus opposables que comparables, et entre lesquels pareil jugement de valeur reste très arbitraire. Constatons plutôt que Maillol, selon l'avis commun, influence directement un grand nombre d'artistes étrangers notamment, cependant que Mechtrovitch reste plus isolé et moins imitable dans sa manière : il a bien quelques disciples, parmi les artistes yougoslaves surtout, et l'on a remarqué déjà les talent hors pair d'Augoustintchitch, qui, formé auprès de lui, prolonge et individualise ses suggestions², mais Mechtrovitch n'a pas fait école, encore qu'à Zagreb un certain nombre d'artistes se plaisent à se grouper autour de lui.

Aujourd'hui que l'âge restreint la production de Maillol, et que la mort a emporté Bourdelle après Rodin, certains s'accordent à considérer que Mechtrovitch, en pleine vigueur et en pleine possession de sa forme est l'un des plus considérables de leurs successeurs, et l'une des illustrations de la statuaire mondiale.

Attendons encore de lui une pensée qui close la trinité des pensées déjà classiques de Rodin et de Maillol, illustrant curieusement leurs conceptions et leurs

1. M. Denis, *Maillol*, chez Crès.

2. A l'actuelle exposition d'art yougoslave à Londres, exposition qu'il serait intéressant de voir ensuite à Paris, dix ans après l'exposition yougoslave à Paris de 1919.

styles, et attendons ce Prométhée qu'eût dû, selon lui, traiter Michel-Ange, et qui achèverait le cycle de ses figures apostoliques et prophétiques !

Né et grandi sur les hauts plateaux de Dalmatie, tout vibrant des impressions du terroir, et tour à tour épris de l'art antique ou moderne, Mechtrovitch semble, dès à présent, nous offrir, dans son œuvre, une sorte de conciliation et de trait d'union entre les créations géniales de l'antiquité, les traditions byzantines ou les inspirations slaves dont il reste l'écho, et les renouveaux du monde moderne, chrétien, occidental, qui souvent le séduit. Dans son atelier de Zagreb¹, où les visiteurs se succèdent, devant ses œuvres sans cesse renouvelées, au croisement géographique des routes méridionales de l'Est à l'Ouest de l'Europe, Mechtrovitch marque comme un relais d'influences, un confluent de tendances, une synthèse : il semble symboliser cet apport, auquel il croit, des suggestions et des formes de sensibilité de l'Orient régénérateur ou corrupteur dans l'art contemporain de l'Occident³.

RAYMOND WARNIER

1. Aménagé après la guerre, dans une vieille résidence de la Haute-Ville.

2. Les amis anglais et les compatriotes de Mechtrovitch ont publié à Londres, en 1919, un ouvrage aujourd'hui introuvable, le plus important jusqu'à ce jour : *Ivan Mechtrovitch, a monography*. Il comporte : une biographie ; la liste détaillée des deux cent soixante-dix-neuf œuvres de l'artiste, connues à la fin de 1918 ; la bibliographie la plus complète des études sur l'artiste ; deux cent trente œuvres et articles dont l'immense majorité est parue en pays anglo-saxons, etc.

On peut y ajouter :

La monographie courte et superficielle écrite en 1914 et publiée en 1919, à Belgrade, par K. Strainich, *Mechtrovitch*, avec une série de médiocres reproductions, surtout du Temple de Kosovo (en serbo-croate) ;

Le Catalogue de l'Exposition américaine de 1924-25, publié par Brinton, New-York 1924, bref, avec de bonnes et précieuses reproductions (rare) ;

L'ouvrage de R. Casson, *Some modern sculptors*, Oxford 1928, faisant une place d'honneur à Mechtrovitch, plus dithyrambique que scientifique, avec d'excellentes reproductions, surtout du mausolée de Cavtat ;

L'essai de Br. Lazarevitch, *Les trois plus hautes valeurs yougoslaves*, Belgrade 1930, dont le titre indique l'esprit ;

Un numéro spécial du *Studio* anglais, un de la revue allemande *Kunst u. Dekoration*, des articles de S. Watson, Strzygowski, etc. ;

En français, quelques notes, articles et des reproductions médiocres, dans un numéro spécial de *L'Art et les Artistes*, 1917 ; dans la *Revue Yougoslave*, Paris 1919, mon étude récente dans *l'Europe Centrale*, Prague 1930, etc.





BIBLIOGRAPHIE



LIVRES

Henri HAUSER et Augustin RENAUDET. — **Les débuts de l'Age moderne. La Renaissance et la Réforme. — Peuples et civilisations.** — Histoire générale publiée sous la direction de Louis Halphen et Philippe Sagnac. Tome VIII. Paris, Alcan. 1929, 1 vol. 639 p.

L'heure de la synthèse semble avoir sonné pour les historiens. Après des années de recherches érudites, plusieurs tentatives simultanées sont faites aujourd'hui, pour donner à un public, peut-être trop pressé, la somme de nos connaissances sur le passé — tout le passé. Parmi d'autres essais analogues, la vaste histoire universelle dont MM. Halphen et Sagnac ont pris l'initiative, se recommande par le sérieux, la conscience et le talent des collaborateurs auxquels ils ont fait appel. Estimons d'abord à sa valeur l'effort prodigieux dont il faut être capable pour condenser, même en un gros volume, et seulement pour une période d'une soixantaine d'années, l'ensemble de faits, d'une déconcertante complexité, par quoi se manifeste la civilisation mondiale. L'idéal d'un travail de ce genre consisterait à présenter d'un seul coup, et selon leurs répercussions réciproques, tous les objets auxquels s'applique notre intérêt. Un tableau de Botticelli — un récent article de M. Mesnil dans la *Gazette* attire sur ce point notre attention — prend place dans la suite des phénomènes non seulement artistiques, mais littéraires, mais politiques, mais économiques, mais religieux. A vrai dire, cet idéal échappe à la prise, d'où la nécessité, qu'on ne peut guère esquiver, d'une méthode

de présentation qui fractionne le sujet en chapitres : la vie économique, les guerres, la crise religieuse, la culture, les arts, ainsi de suite. Au lecteur qui a du temps pour réfléchir, de recomposer un tout avec ces fragments, et d'oublier en fermant le livre ces alinéas, pour songer que Calvin avait vu des peintures, que Botticelli connaissait des banquiers, que Charles-Quint fréquentait Titien, et qu'un médailleur allemand fit le portrait de Fernand Cortès, alors que le Primatice dessinait la bataille de Marignan. MM. Hauser et Renaudet ont pris pour sujet l'une des époques les plus passionnantes de l'histoire, en raison de la quantité étonnante de nouveautés qui y virent le jour. Ils me pardonneront de penser qu'ils ont écrit avec plus de complaisance des chapitres tels que ceux qu'ils ont consacrés à la Réforme, ou à la découverte du Nouveau Monde, et qu'ils se sont acquittés avec moins d'entrain de l'histoire des arts, qu'il fallait bien traiter tout de même. Leur raccourci manque un peu de précision et ne peut être considéré que comme un rappel, ou une amorce. Ce n'est pas un paradoxe que d'avancer que l'historien d'art tirera grand profit de leur livre en consultant précisément les chapitres qui ne concernent pas son sujet. Que de tels ouvrages, avec le prestige d'une information considérable et d'une rigueur qu'on ne saurait trop louer, invitent les spécialistes à élargir le champ de leur vision, c'est de quoi justifier toute l'estime où on doit les tenir. Je signale, au courant de la lecture, quelques lapsus : page 150, Paolo da San Leonardo, pour Paolo da San Leocadio ; page 304, Padre Machuca, pour Pedro Machuca ; page 299,

Lorenzo Naldini n'est pas le nom du Rosso, mais celui d'un des aides du Primatice ; la Diane de marbre du Louvre ne peut guère passer pour être de Jean Goujon ; page 565, l'auteur de la *Diana* est Jorge de Montemor, et non Jorge de Montemar.

J. B.



Frithjof VAN THIENEN. — **Das kostum der Blutezeit Hollands.** Kunstwissenschaftliche Studien. Band VI. Deutsche Kunstverlag, Berlin 1930. in-8° 180 p., 72 ill., planches.

L'enquête de M. Van Thienen est une contribution des plus utiles à l'étude des vicissitudes du goût et des styles en Hollande,

depuis le début du xviii^e siècle jusqu'à 1660. C'est le premier essai d'analyse précise et rigoureuse de l'évolution du costume en ce pays, appuyée sur une exacte chronologie. Cette analyse minutieuse est suivie d'un aperçu synthétique qui permet de se rendre compte de l'évolution du goût artistique dans les Pays-Bas, à l'époque la plus florissante de leur histoire. La documentation de l'auteur, tant littéraire qu'artistique, est abondante et variée, M. Van Thienen délimite strictement son sujet et suit pas à pas toutes les modifications de la mode, s'arrêtant sur chaque particularité du costume. L'enquête paraît vraiment exhaustive. Les travaux de cet ordre comblent assurément bien des lacunes dans nos connaissances non seulement de la vie artistique, mais de la culture d'un pays.

M. J.



REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

JAHRBUCH FÜR KUNSTWISSENSCHAFT ANNÉE 1929

Le dernier numéro du *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (1929) contient une série d'articles fort substantiels.

Le premier, par feu Martha Riesebieter, est consacré à Ludwig Munsterman. C'est une contribution précieuse à l'histoire de la sculpture en Basse-Allemagne au début du xvii^e siècle. Parmi les nombreux travaux récents sur la sculpture de la fin de la Renaissance et du début du baroque en Allemagne, la petite monographie de M^{me} M. Riesebieter doit occuper une place d'honneur. Son travail sur le maître hambourgeois L. Munsterman permet de constater que le Nord-Ouest de

l'Allemagne a vu naître vers 1600 des œuvres diverses, qui ne le cèdent en rien à celles qu'a produit le reste du pays. C'est la première fois que l'œuvre de Munsterman est présentée dans son ensemble ; l'autrice a donc cru nécessaire d'en grouper toutes les données dans l'ordre chronologique et systématique.

Dans le deuxième article, M. R. Nissen traite de la sculpture brandebourgeoise de 1350 à 1450. Ce travail : préparation d'une étude générale sur la sculpture en cette région à la fin du moyen âge, est du nombre des études précises et fort utiles qui décrivent, classent et datent les œuvres d'art de diverses provinces allemandes (voir, par exemple, les travaux de MM. Bach, Wiese, etc.) et préparent le terrain à des ouvrages d'ensemble. Dans le domaine précis qui l'intéresse, l'auteur arrive, après des investigations patiemment

poussées, aux conclusions suivantes : il est impossible de parler d'un art local proprement brandebourgeois dans la période qui va de



DAVID JOUANT DE LA HARPE
(Paris, Ms. grec. 139; fol. 1.)

1350 à 1450. La sculpture qu'on trouve dans cette région est le résultat d'importations diverses de styles différents, et refléchit les tendances politiques, les conditions économiques et même le caractère du paysage de la région. Les rapports politiques qui relient ce pays à la Bohême, la « Hanse » et l'Ouest de l'Allemagne, ouvrent le champ à des influences artistiques issues de ces différents centres.

Dans le troisième article, M. K. Erdmann étudie l'évolution et le rôle de l'arc architectonique comme élément artistique de la construction depuis l'art des anciens Égyptiens jusqu'au moyen âge.

Le quatrième, dû à Grete Kühn, est consacré à Galeazzo Alessi et à l'architecture génoise du xvi^e siècle : l'auteur signale l'influence considérable de cette architecture sur l'art régional d'autres provinces italiennes.

Enfin la dernière étude, par M. Kunt Weitzmann, signale l'importance d'un psautier parisien (B. N. mss grecs n° 139) parmi les œuvres byzantines du moyen âge. En présence

des deux opinions contraires qui partagent le monde savant, celle de Dalton, Diehl, Wulff et Morey — le psautier appartiendrait, d'après ces érudits, au vii^e ou au viii^e siècle et ne serait qu'une copie d'un manuscrit alexandrin — et celle de Kondakoff et d'Alois Grünwald — le psautier ne serait pas une copie, mais une œuvre originale du x^e siècle, avec des motifs antiques remontant au sarcophage d'Endymion — l'auteur s'efforce de corroborer la seconde thèse à l'aide des illustrations du psautier, qui dériveraient non seulement dans leurs détails, mais dans l'ensemble, de deux sources : l'une chrétienne et byzantine, l'autre païenne et « antique ». Cette œuvre éclectique n'appartiendrait donc pas au nombre des manuscrits du début du christianisme, où règne une unité stricte de style ; elle serait un représentant typique de la renaissance de la fin du x^e siècle : vers cette époque, l'art byzantin ajoute à ces conceptions traditionnelles des motifs classiques et de nouvelles formes de composition.



SCULPTURES EXÉCUTÉES AU PORTUGAL

M. Vergilio Correia (voir la revue portugaise *Arte e Arqueologia*, Coïmbra, 1930, n° 1) passe en revue les sculptures en bois et en pierre exécutées au Portugal dans le premier tiers



SANCHO I^{er} DE PORTUGAL
(Santa Cruz de Coïmbra.)

du xvi^e siècle. Tout en relevant minutieusement les ouvrages de quelque importance et en signalant le grand nombre et le rôle décisif d'artistes étrangers, français, flamands, allemands, etc., dans la création artistique du pays, il insiste particulièrement sur l'activité des sculpteurs français, comme Nicolas Chanterène, Jean de Rouen, Oudard, etc. On souhaiterait moins de noms, mais une analyse et un classement plus poussés des œuvres et des artistes.



KOERBECKE ET L'AUTEL DE MARIENFELD (1457)

M. Walter Hugelshofer publie une contribution intéressante à l'étude de la peinture



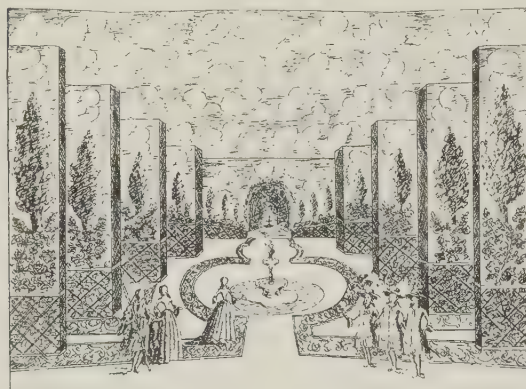
Koerbecke. PORTEMENT DE CROIX
(Kaiser-Friedrich Museum, Berlin.)

westphalienne (*Cicerone*, cahiers 13-14, juillet 1930). Il étudie, sur l'autel de Marienfeld, l'œuvre maîtresse attribuée à Koerbecke, l'artiste le plus caractéristique de cette école. On sait que les parties isolées de cet autel sont dispersées dans plusieurs musées et collections. Au début, l'ensemble comprenait seize panneaux : huit figurant la vie du Christ et de Marie et les huit autres la Passion. L'auteur en étudie les parties disjointes et discute la place probable qu'occupait chacune d'elles. Il expose les raisons qu'ont eues divers critiques, depuis les études de Norhoff en 1889, de les attribuer à Koerbecke.



LA SCÉNOGRAPHIE D'UNE COMÉDIE DE CALDERON

M. Angel Valbuena Prat publie (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 16, 1930, janvier-avril) les vingt-cinq dessins qui, dans le manuscrit n° 14.614 de la Bibliothèque Nationale



LA BÊTE, LE RAYON ET LA PIERRE
Comédie de Calderon.
(Acte II, planche 18.)

de Madrid, illustrent les différentes scènes de la comédie de Calderon, intitulée : *La Bête, le Rayon et la Pierre*. Celle-ci appartient au genre des pièces connues sous le nom de *Fiestas reales* (fêtes royales). Ce sont là des féeries ou des

pièces d'apparat écrites pour le théâtre royal du Buen-Retiro. C'est en 1652 que cette comédie fut donnée pour la première fois. Le manuscrit illustré de dessins que nous possédons, a été préparé pour une représentation ultérieure, donnée à Valence en 1690, à l'occasion des noces de Charles II et de Doña Mariana de Bavière et Neubourg, après la mort du poète. Le texte du manuscrit est généralement d'accord avec l'édition princeps de 1664. On y trouve néanmoins quelques amplifications, surtout dans les indications de décor et des détails scénographiques. La scénographie suit la tradition du fameux scénographe italien Cosme Lotti, qui souleva souvent les protestations de Calderon. Le dramaturge lui-même, on le sait, prenait un grand intérêt au côté extérieur de la mise en scène de ses drames.

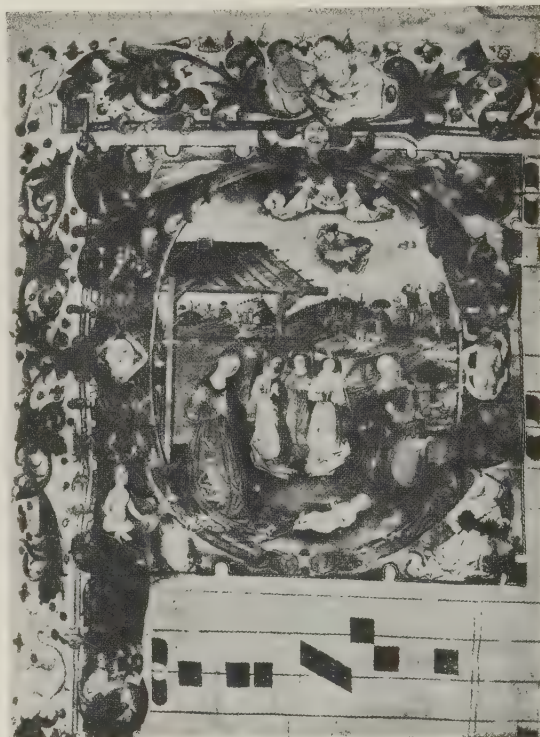
Les dessins scénographiques du manuscrit qui nous occupe sont l'œuvre de différents artistes, en particulier de Jusepe Gomar et de Juan Bautista Bayuco, élèves de Joseph Caudi.



LES MINIATURES DE JUAN DE CARRION

M. Gomez Moreno a été le premier à signaler dans son *Catalogue Monumental* (1902) les miniatures de Juan de Carrion, qui décorent les livres de chœur de la cathédrale d'Avila. Depuis lors, en 1924, trois spécimens en ont été exposés à l'Exposition des Manuscrits de Madrid. M. A.-L. Mayer a publié les illustrations de Carrion figurant la Nativité et la Résurrection dans *The Burlington Magazine*, 1926, p. 48. Enfin dans le dernier numéro de l'*Archivo Español de Arte y Arqueologia* (n° 16, 1930), M. J. Dominguez Bordona consacre un article

à l'artiste en question et à ses ouvrages. Il croit pouvoir fixer la date de l'exécution de ceux-ci avant 1496. Les miniatures sont distribuées dans six volumes dans l'ordre suivant : vol. I, l'Annonciation ; vol. II, David, la Nativité,



Juan de Carrion. LA NATIVITÉ.

l'Épiphanie ; vol. III, la Résurrection ; vol. IV, l'Assomption ; vol. V, l'Ascension et la Pentecôte ; vol. VI, le Martyre de saint Étienne. Toutes ces miniatures sont, sans conteste, l'œuvre d'un grand artiste, influencé par les maîtres flamands et italiens. Deux types ornementaux peuvent être facilement distingués : les plantes exécutées dans un goût naturaliste, et d'autre part, des ornements stylisés et héraldiques.

Le Gérant : M. LEIRIS.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, H.-L. MOTTI, DIRECTEUR, IMPASSE RONSIN, PARIS.



UN PORTRAITISTE MALINOIS, LE MAÎTRE DE LA GILDE DE SAINT GEORGES

ON a souvent constaté que ce ne sont pas les meilleurs dessinateurs ni les meilleurs peintres qui sont les plus fidèles portraitistes. Il arrive que la personnalité de l'auteur apparaisse dans l'œuvre au détriment de celle du modèle ou qu'une connaissance générale des formes ait remplacé chez le peintre l'effort d'observation. Par contre, on rencontre des artistes ignorants et incapables de travailler d'imagination, qui mis en présence d'un modèle se montrent aptes à en saisir les particularités et à en fixer les traits.

De ce dernier cas il est peu de meilleurs exemples que le Maître malinois de la Gilde de Saint Georges, ainsi dénommé par M. Friedlaender d'après son grand tableau du Musée d'Anvers, représentant les *Membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines*¹, disposés en deux groupes autour de leur patron saint Georges et protégés par deux évêques, saint Rombaut et saint Martin (?), le tout devant une vue de Malines et de ses environs.

On a reconnu dans le personnage de saint Georges les traits de Philippe le Beau, inauguré seigneur de Malines en 1495, et les têtes des saints évêques semblent bien être aussi des portraits.

Cette œuvre, paraissant dater de 1495 à 1500, a droit à une place importante dans l'histoire de la peinture des Pays-Bas, car c'est le premier des portraits collectifs, tableaux de confréries, etc., qui allaient être si fréquents dans les provinces du Nord.

1. N° 818. H. 1 m. 06, L. 1 m. 74. — Exposé à Gand en 1913 (n° 166). — P. de Mont, *Cat. descr. du Musée d'Anvers*, I, p. 194, Anvers, 1911. — J. Casier et P. Bergmans, *Art ancien dans les Flandres*, t. III, p. 42 et suiv., pl. CCXXXIII. — M.-J. Friedlaender, *Die Altniederlaendische Malerei*, t. IV (*Hugo van der Goes*), p. 149, Paul Cassirer, 1926.

Les figures s'étagent les unes au-dessus des autres sans aucun art de composition, mais des dons remarquables de portraitiste apparaissent dans ces effigies si variées, si individualisées, et qu'on devine si fidèles. L'éclairage, d'ailleurs très



FIG. 1. — Le Maître de la Gilde de Saint Georges.
LES MEMBRES DU SERMENT DE LA GRANDE ARBALÈTE
(détail : Saint Georges sous les traits de Philippe le Beau.
(Musée d'Anvers.)

discutable, n'intervient que pour faire ressortir les traits : arête du nez, saillie du menton, plis du cou. Le modelé est sommaire et, le plus souvent, les touches blanchâtres servant à indiquer les clairs ne sont pas fondues. Lorsque l'observation n'a pas suppléé à la science, l'ignorance du dessinateur apparaît : ce sont les yeux placés trop haut, c'est le crâne qui manque de développement, etc. Parmi les particularités propres à l'artiste, on remarque une prédilection pour les chevelures en désordre, dont les mèches se croisent en tous sens, et sur lesquelles le contour de la joue en raccourci se découpe durement.

Le visage plat et long de Philippe le Beau, sa petite bouche pincée, avec un renflement médian à la lèvre supérieure, sa chevelure abondante et emmêlée se retrouvent sur le diptyque du Musée de Vienne représentant *Philippe le Beau*

et *Marguerite d'Autriche*, respectivement à l'âge de seize et de quatorze ans¹. Je propose donc de rattacher au Maître malinois de la Gilde de Saint Georges cette œuvre assez faible et qui a beaucoup souffert.

1. Inv. n° 4.446-4.447 (Ambras. Inv. n° 70-71). — Chaque panneau avec le cadre : H. 0 m. 365, L. 0 m. 22. — Exposé à Paris en 1927 (*Les Trésors de Maximilien*), n° 10. — G. Glück : *Kinderbildnisse aus der Sammlung Margareten von Oesterreich*. — *Jahrb. der Kunsthistorischen Sammlungen*, Vienne, 1905, p. 233 et suiv., pl. XXXVI. Cette peinture correspond à la description d'un diptyque en possession de Marguerite d'Autriche. (Inv. 1524 : *Item. ung petit double tableau vieux ou la représentation de feu le roy dom Philippe et de Madame, du temps de leur mynorité et portraiture habillez de drap d'or.*) L'inventaire de 1516 mentionne également un diptyque composé des portraits des deux enfants ; mais, ainsi que me le fait remarquer M^{lle} Ghislaine de Boom, et contrairement à



Cl. Musée d'Anvers.

FIG. 2. — Le Maître de la Gilde de Saint Georges.
 LES MEMBRES DU SERMENT DE LA GRANDE ARBALÈTE DE MALINES (détail).
 (Musée d'Anvers.)

Au contraire, le portrait de *Jan de Mol*, appartenant à M. Lemmens, de Berlaere, a la valeur des probes effigies du tableau des arbalétriers, dont il a été rapproché par MM. van Doorslaer, Casier et Bergmans, Friedlaender¹. Une



Cl. Musée d'Anvers.

FIG. 3. — Le Maître de la Gilde de Saint Georges.
LES MEMBRES DU SERMENT DE LA GRANDE ARBALÈTE DE MALINES (détail).
(Musée d'Anvers.)

inscription du cadre assigne à l'exécution de ce portrait une date antérieure à mai 1498, époque à laquelle mourut l'échevin malinois représenté.

M. Friedlaender a déjà signalé l'intervention du Maître de la Gilde de Saint Georges dans le dixième des tableaux de la *Légende de saint Rombaut*, actuellement à l'église de Saint-Rombaut, à Malines². Dans cette œuvre de l'atelier de Colijn de Coter, et qui représente la *Rencontre des saints Rombaut et Gommaire*, l'artiste local a peint les portraits des donateurs, un homme et une femme, dont les armoiries n'ont pu être identifiées et dont le costume indique, approximativement, la date de 1500.

tableau en l'ung des coustez duquel est le feu roy dom Philippe et en l'autre est Madame ayant un beguin en sa teste, du temps qu'ils estoient petitz enfans) ne s'applique certainement pas à des portraits exécutés alors que Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche avaient respectivement seize et quatorze ans.

1. Docteur G. van Doorslaer : *Bull. Cercle Archéologique de Malines*, T. XXVI, 1921 : *Un portrait malinois du XV^e siècle*. — J. Casier et P. Bergmans : *op. cit.*, p. 44. — M.-J. Friedlaender : *op. cit.*, p. 149. — H. 0 m. 48, L. 0 m. 18. — Exposé à Gand en 1913, n° 609 du catal.

2. H. 1 m. 11, L. 0 m. 75. — Exposé à Bruges en 1907. — M.-J. Friedlaender : *Die Brüsseler Tafelmalerei gegen den Ausgang des 15. Jahrhunderts* dans : *Die Altniederländische Malerei*, IV, n° 109, pl. LXXV. — Clemen : *Belgische Kunstdenmaeler*, Munich, 1923, p. 31, pl. XLII.

ce qu'a supposé M. Glück, il ne peut s'agir de la même œuvre. En effet, le texte (Ung petit double

Mais le Maître de la Gilde de Saint Georges entre pour une part plus importante dans l'exécution de cette série de tableaux : en effet, son style se reconnaît nettement dans les cinq peintures occupant les rangs de dix-sept à vingt et un, et représentant les miracles survenus après la mort du saint grâce à son intervention.



Cl. Musée de Vienne.

FIG. 4. — Le Maître de la Gilde de Saint Georges. PHILIPPE LE BEAU ET MARGUERITE D'AUTRICHE.

(Vienne, Kunsthistorisches Museum.)

Ces œuvres, malheureusement assez mal conservées, se distinguent dans l'ensemble de la série par les défauts et les qualités propres à notre artiste : la composition en est enfantine, mais les portraits — à part ceux des donateurs du dix-septième tableau, qui sont complètement repeints — paraissent fidèles et bien observés. Les vingtième et vingt et unième tableaux ont été offerts à la chapelle de saint Rombaut par une confrérie dont les portraits s'étagent en une présentation tout à fait semblable à celle du tableau des arbalétriers. C'est là un nouvel exemple

de portrait collectif à l'actif de ce maître. Des monuments de Malines, formant le fond de certaines de ces peintures, contribueraient à prouver, si les œuvres précédemment citées n'y suffisaient, la qualité de Malinois de leur auteur. La date la plus précise de ce groupe de cinq tableaux est fournie par le premier d'entre eux, certainement antérieur à la mort du donateur, Peter van Steynemolen, membre du magistrat de Malines, mais non à l'an 1500, d'après l'âge apparent du fils du donateur, né en 1493.



Cl. Hallemersch.

FIG. 5. — Le Maître de la Gilde de Saint Georges.

PORTRAIT DE JEAN DE MOL.

(Berlaere, Collection Lemmens.)

C'est à la même époque que l'artiste exécute l'une des meilleures œuvres que je crois pouvoir lui attribuer : le triptyque du Musée de Vienne, formé des portraits du futur *Charles-Quint* et de ses sœurs *Eléonore* et *Isabeau*, portraits exécutés respectivement en août, novembre et octobre 1502, d'après l'indication de l'âge de ces enfants que porte le cadre¹. Ces portraits furent autrefois publiés par M. Glück, en même temps que ceux de Philippe le Beau et de Marguerite d'Autriche cités plus haut, et l'historien avait été amené à les attribuer à un artiste malinois, en raison de la résidence des enfants au « Kaiserhof », à Malines. Le portrait de Charles Quint me semble caractéristique du maître, avec le large sillon sombre longeant la joue vue en raccourci, l'indication linéaire du bas du visage, la chevelure emmêlée et les touches claires non fondues qui donnent à ce visage d'enfant un air vieillot.

Les peintures qu'il me reste à signaler en sont très distantes comme valeur

1. Chaque panneau avec le cadre : H. 0 m. 35, L. 0 m. 18. — G. Glück : *Art. cité*, p. 235 et suiv., repr. pl. XXXVII. Cette peinture correspond à la description d'un triptyque en la possession



Phot. Musée d'Anvers.

LE MAÎTRE DE LA GILDE DE SAINT-GEORGES
Les membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines.
(Musée d'Anvers.)

et comme date : ce sont deux volets — peints sur chacune des faces — d'un jardin clos de l'Hôpital Notre-Dame à Malines¹. Ils représentent *Peter van Steenwinkel*, décédé, *Martin Avonts*, *Cornelia Andries*, *Sozyne van Coolen*, respectivement premier et deuxième trésoriers, première mère et première sœur de l'Hôpital Notre-Dame



Cl. Musée de Vienne.

FIG. 6. — Le Maître de la Gilde de Saint Georges. ÉLÉONORE, CHARLES ET YSABEAU D'AUTRICHE.
(Vienne, Kunsthistorisches Museum.)

de Malines, après sa réforme qui eut lieu en 1508. L'exécution de la peinture se place entre 1525, date de la mort de Peter van Steenwinkel, et 1528, époque à laquelle mourut Cornelia Andries².

Voici donc le catalogue des œuvres attribuées au Maître malinois de la Gilde de Saint Georges :

de Marguerite d'Autriche en 1516 : « Ung petit tableaul à trois feulletz du roy et de Madame Lyéonor et Ysabeaul, ses seurs, quand ils estoient bien josnes. » (Inv. publié par Le Glay : *Maximilien I^{er} et Marguerite d'Autriche*, Paris, 1839, p. 102.) Exposition d'art autrichien : *Les Trésors de Maximilien*, Paris, 1927, n° 11.

1. H. 1 m. 08, L. 0 m. 38.

2. Ces données biographiques proviennent de l'ouvrage du chanoine Schaeffer : *Historische aantekeningen rakende de kerken, de kloosters, de ambachten en andere stichten der stad Mechelen*. II^e partie, p. 15, 16, 21, 22, 29, Malines, s. d.

(1494) *Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche* (diptyque du Musée de Vienne).

(Entre 1495 et 1500) *Membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines* (Musée d'Anvers).

(Environ 1500) *Portrait des donateurs du dixième tableau de la Légende de saint Rombaut* (église Saint-Rombaut, Malines).

(Autour de 1500) Tableaux 17, 18, 19, 20 et 21 de la même série.

(D'août à novembre 1502) *Portraits des trois enfants aînés de Philippe le Beau* (triptyque du Musée de Vienne).

(Entre 1525 et 1528) *Volets d'un Jardin clos de l'Hôpital Notre-Dame à Malines*¹.

MM. Casier et Bergmans ont proposé d'identifier le peintre avec Baudouin van der Wyct, *alias* van Battel, membre d'une famille d'artistes, employé par la Ville de Malines de 1465 à 1503 et portant le titre officiel de peintre de la Ville à partir de 1499².

E. Neeffs a publié les comptes de Malines relatifs à Baudouin van der Wyct, qui, outre des travaux décoratifs pour les « Ommegangen » et les besognes courantes de polychromie, exécuta (en 1476) une peinture pour l'autel de la « Vierschaer » et (en 1481-1482) décora d'un *Christ en Croix* la cheminée de la Salle des Échevins, d'une image de la *Vierge* le vestibule du même local et d'un *Jugement dernier* le salon de la « Vierschaer »³. Ces décorations murales ont à présent disparu, de même que les trois peintures de sujet inconnu exécutées en 1499 par l'artiste, aux frais de la Ville, pour les appartements du palais d'Autriche.

Employé par la Ville dès 1465, le présumé Baudouin van der Wyct aurait pu naître vers 1440 et être âgé de quatre-vingt-cinq ans au moment où s'adressait à lui la modeste commande des religieux de l'Hôpital Notre-Dame pour l'exécution de laquelle il dut se faire aider. Une pièce publiée par M. Coninckx prouve que Baudouin van der Wyct était encore en vie en 1508 et qu'il avait encore à cette époque plusieurs enfants mineurs en bas-âge⁴. J'ajouterai qu'il était membre de la Gilde des Arbalétriers⁵, ce qui constitue encore une présomption pour qu'on se soit adressé à lui de préférence à un autre pour l'exécution du portrait collectif.

JEANNE MAQUET-TOMBU

1. Un diptyque de la collection de M^{me} Franchomme, à Bruxelles (provenant de la collection Cardon), et représentant, d'une part, les deux fils, d'autre part, les quatre filles de Philippe le Beau, dans des cadres cintrés apparentés à ceux des portraits du « Kunsthistorisches Museum » qui viennent d'être cités, a peut-être été exécuté, vers 1507 ou 1508 dans l'atelier du même maître. On ne retrouve dans cette œuvre, qui semble fort repeinte, aucune des qualités de portraitiste de l'artiste, mais la jeune Catherine (qui résidait en Espagne) est peinte d'après l'Ysabeau du triptyque précité, et d'autre part, la présentation exceptionnelle des portraits, alignés les uns à la suite des autres, rentre bien dans les habitudes de composition du maître. (Exposé à Anvers, en 1930.)

2. J. Casier et P. Bergmans : *op. cit.*

3. E. Neeffs : *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, I, p. 132-135.

4. H. Coninckx : *Notes d'art, Bulletin du Cercle archéologique de Malines*, 1907, p. 64.

5. Van Melkebeke : *Geschiedkundige aanteekeningen rakende de kruis of voetbooggilde*, Malines, 1869, p. 54.



UNE RECONSTITUTION DU STUDIO DU DUC FRÉDÉRIC D'URBIN

DE même que les autres appartements princiers, le studio, le cabinet de travail, du duc Frédéric d'Urbin se trouve au premier étage de l'aile occidentale du palais ducal, flanquée de deux tourelles rondes. Le plan que nous en donnons ici montre la disposition des trois portes qui s'y ouvraient, celle du milieu conduisant à la loggia, entre les deux tours. Au-dessus de cette porte centrale s'ouvre, à une hauteur considérable, une grande fenêtre, l'unique prise de jour de cette pièce élégamment aménagée, dont les dimensions sont relevées sur le plan. Sur la paroi orientale, la ligne verticale des murs est interrompue par deux niches rectangulaires d'environ 2 mètres de haut. Au-dessus de ces niches et des trois portes s'étend en ligne droite, à 2 m. 22 au-dessus du sol, une cimaise de près de 30 centimètres de largeur, qui forme la limite supérieure d'un ouvrage de marqueterie très soigné. Au-dessus s'étend un espace libre, de 2 m. 36 de haut, qui contenait primitivement la célèbre série des vingt-huit portraits de princes de l'esprit de l'Antiquité et des temps modernes, dont nous aurons à nous occuper tout à l'heure¹.

Le travail de marqueterie qui couvre les murs jusqu'à la cimaise indique d'agréable façon la destination de ce local : en face de la loggia sont figurés des bancs, et au-dessus, des livres et des instruments de musique dans des armoires

1. La description de Bernardino Baldi, à la fin du Cinquecento, nous donne une idée approximative de l'aspect du studio à cette époque : « Oltre la libreria v'è una cameretta destinata allo studio nell'appartamento principale, d'intorno alla quale sono sedili di legno con gli appoggi ed una tavola nel mezzo, lavorato il tutto diligentissimamente d'opera di tarsia e d'intagli. Dall'opera di legno che così ricopre il pavimento come la muraglia d'intorno all'altezza d'un uomo o poco più in fino alla soffitta, le facciate sono distinte in alcuni quadri in ciascuno de' quali è ritratto qualche famoso scrittore antico o moderno con un breve elogietto nel quale restrettamente si comprende la vita di ciascheduno di loro. » (Bernardino Baldi, *Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino*, Roma, 1724, p. 57.)

MUR DE L'OUEST (à droite de la fenêtre)

LARGEUR : 1^m60

GRÉGOIRE LE GRAND Hauteur 1 ^m 19 Largeur 0 ^m 70 (Barberini, N° 74)	SAINT JÉRÔME Hauteur 1 ^m 17 Largeur 0 ^m 58 (Louvre, N° 1631)
PLATON Hauteur 1 ^m 00 Largeur 0 ^m 76 (Louvre, N° 1637)	ARISTOTE Hauteur 1 ^m 00 Largeur 0 ^m 76 (Louvre, N° 1638)

MUR DU NORD

LARGEUR : 3^m35

SAINT AMBROISE Hauteur 1 ^m 19 Largeur 0 ^m 70 (Barberini, N° 65)	SAINT AUGUSTIN Hauteur 1 ^m 16 Largeur 0 ^m 62 (Louvre, N° 1632)	MOÏSE Hauteur 1 ^m 15 Largeur 0 ^m 80 (Barberini, N° 72)	SALOMON Hauteur 1 ^m 15 Largeur 0 ^m 78 (Barberini, N° 63)
PTOLÉMÉE Hauteur 0 ^m 97 Largeur 0 ^m 68 (Louvre, N° 1639)	BOÈCE Hauteur 0 ^m 98 Largeur 0 ^m 67 (Barberini, N° 93)	CICÉRON Hauteur 1 ^m 02 Largeur 0 ^m 79 (Barberini, N° 101)	SÉNÈQUE Hauteur 1 ^m 00 Largeur 0 ^m 76 (Louvre, N° 1636)

MUR DE L'EST

LARGEUR : 3^m60

ST THOMAS D'AQUIN Hauteur 1 ^m 14 Largeur 0 ^m 76 (Louvre, N° 1633)	DUNS SCOT Hauteur 1 ^m 20 Largeur 0 ^m 76 (Barberini, N° 98)	PIE II Hauteur 1 ^m 16 Largeur 0 ^m 56 (Barberini, N° 104)	BESSARION Hauteur 1 ^m 15 Largeur 0 ^m 56 (Louvre, N° 1627)
HOMÈRE Hauteur 0 ^m 95 Largeur 0 ^m 76 (Barberini, N° 95)	VIRGILE Hauteur 0 ^m 90 Largeur 0 ^m 74 (Louvre, N° 1634)	EUCLIDE Hauteur 0 ^m 95 Largeur 0 ^m 59 (Barberini, N° 86)	VITTORINO DAFELTRE Hauteur 0 ^m 95 Largeur 0 ^m 63 (Louvre, N° 1628)

MUR DU SUD (à gauche de la fenêtre)

LARGEUR : 2^m80

ALBERT LE GRAND Hauteur 1 ^m 16 Largeur 0 ^m 56 (Barberini, N° 99)	SIXTE IV Hauteur 1 ^m 16 Largeur 0 ^m 55 (Louvre, N° 1626)	DANTE Hauteur 1 ^m 11 Largeur 0 ^m 64 (Louvre, N° 1630)	PÉTRARQUE Hauteur 1 ^m 12 Largeur 0 ^m 64 (Barberini, N° 92)
SOLON Hauteur 0 ^m 95 Largeur 0 ^m 59 (Louvre, N° 1634)	BARTOLE Hauteur 0 ^m 95 Largeur 0 ^m 59 (Barberini, N° 85)	HIPPOCRATE Hauteur 0 ^m 98 Largeur 0 ^m 67 (Barberini, N° 105)	PIETRO D'ALBANO Hauteur 0 ^m 93 Largeur 0 ^m 60 (Louvre, N° 1629)

PLAN DU STUDIO DE FRÉDÉRIC D'URBIN

ouvertes. Sur les bancs sont disposés des armes, des instruments et des livres, dans un pittoresque désordre. Les différents corps d'armoires sont séparés par de grêles colonnes composites. A droite de l'entrée, dans une niche en marqueterie, on voit une allégorie de la « Foi ». A côté, un casier entr'ouvert contient des livres d'astronomie, le tout fort habilement imité. Sur le mur voisin, coupé par les deux niches rectangulaires, le décor est constitué par des architectures et des paysages avec des rochers et des arbres. Dans la niche de droite, on lit sur un orgue, reproduit également en marqueterie, l'inscription suivante : *Juhani Castelano*. Le dit Giovanni Castellano, donné parfois, bien à tort, comme l'auteur de ce précieux travail, était, comme l'a prouvé Cornelius von Fabriczy (dans l'*Archivio Storico dell'Arte* de 1889, p. 187), un célèbre facteur d'orgues et d'instruments de musique. Dans l'autre niche, la marqueterie a été en partie détruite. Au centre, on distingue encore des armes, et à gauche, un portrait du duc. La paroi qui fait face à l'entrée est ornée au centre de la figure de l'Espérance, qui correspond à l'allégorie de la Foi placée à droite. Sur les rayons figurés en trompe-l'œil sont rangés les livres préférés du duc : la *Bible*, *Homère*, *Virgile*, *Cicéron* et *Sénèque* ; un autre casier contient des œuvres musicales ; le dernier est fermé. Une



Phot. Alinari.

FIG. 1. — Juste de Gand.
FRÉDÉRIC D'URBIN ET SON FILS GUIDOBALDO.
(Galerie Barberini.)

porte ménagée dans la quatrième paroi conduit aux appartements de la duchesse. Au centre, l'allégorie de la Charité, dans une niche en trompe-l'œil, complète le cycle des trois Vertus théologiques.

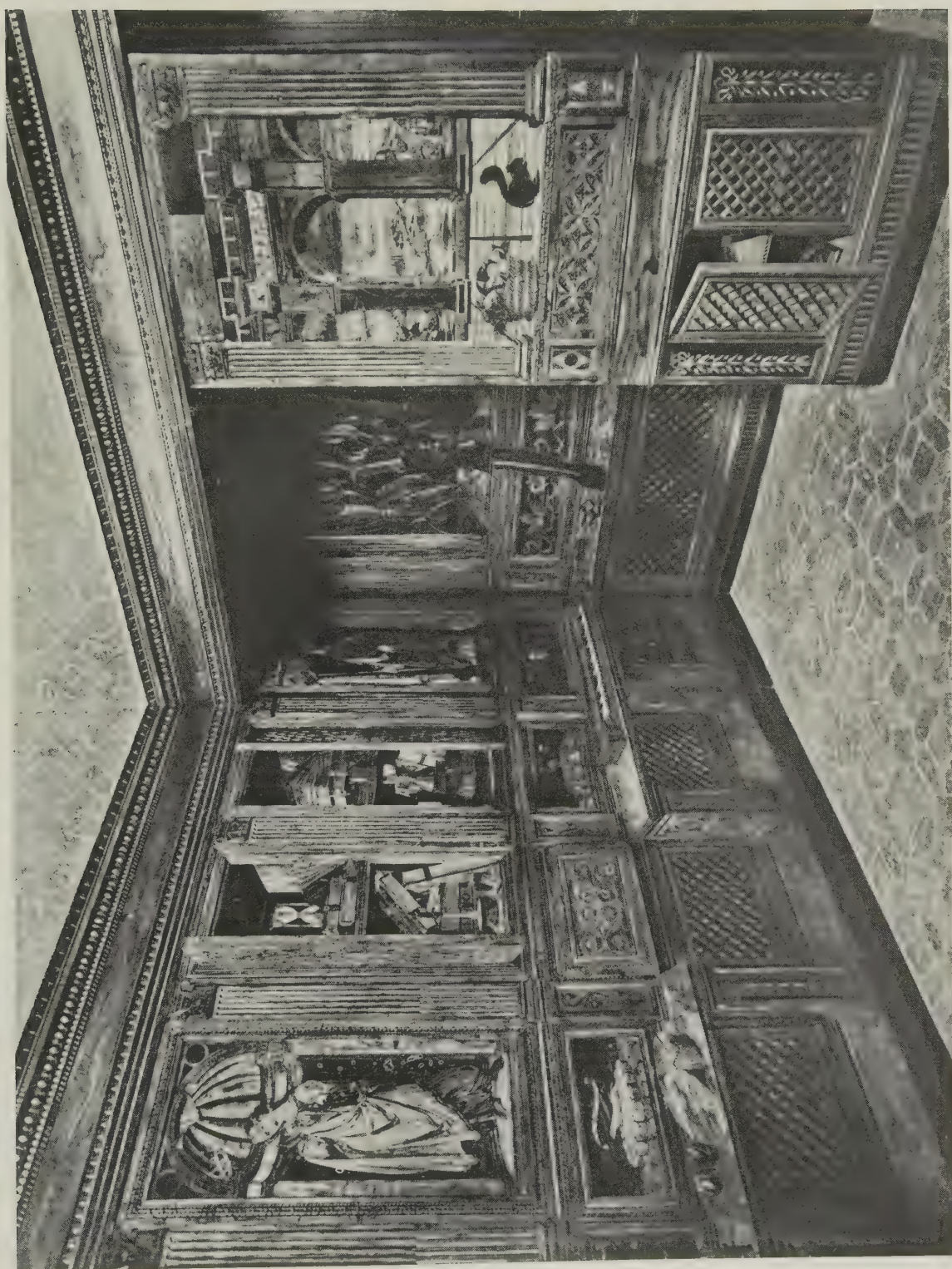
Les vingt-huit portraits de philosophes, de poètes, de pères de l'Église et d'écrivains célèbres qui décorèrent jadis la moitié supérieure des murs sont encore tous conservés. Ce sont des personnages presque de grandeur naturelle, assis et vus jusqu'aux genoux (H. : 0 m. 90 à 1 m. 20 ; L. : 0 m. 55 à 0 m. 80). Un seul, en pied, est de dimensions plus considérables (1 m. 35 sur 0 m. 79) : c'est le duc lui-même avec son jeune fils Guidobaldo. Tous furent jadis transférés à Rome, au palais Barberini, par le cardinal-légat Antonio Barberini, qui résidait vers 1631 à Urbin et qui, pendant ses fonctions, sut s'assurer la possession d'une grande partie des trésors d'art du palais. Quatorze d'entre eux parvinrent, par suite d'un legs, en 1812, au palais Sciarra-Colonna, et de là dans la collection Campana, avec laquelle ils furent transportés finalement au Louvre.

Les quatorze autres restés au palais Barberini demeurèrent longtemps dans les appartements privés du prince et ne devinrent accessibles au public, dans la galerie, qu'en octobre 1907. A Rome se trouvent : Salomon, saint Ambroise, Frédéric de Montefeltre, Moïse, saint Grégoire le Grand, Bartole, Euclide, Pétrarque, Boèce, Homère, Duns Scot, Albert le Grand, Cicéron, le pape Pie II, Hippocrate ; à Paris : Sixte IV, le cardinal Bessarion, Pietro d'Albano, Vittorino da Feltre, Dante, saint Jérôme, saint Augustin, saint Thomas d'Aquin, Aristote, Platon, Solon, Sénèque, Virgile et Ptolémée.

Sous les tableaux se trouvaient des devises dont le texte nous a été transmis par Laurent Schrader¹. Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, lorsque Schrader recueillit ces inscriptions, les tableaux se trouvaient encore dans le studio du duc, de sorte qu'on pouvait en tirer des copies dans leur ordre originel. Ce qui nous autorise à supposer que Schrader a donné les inscriptions dans cet ordre, ce sont les dimensions de chacun des tableaux, les vestiges qui subsistent de l'encadrement peint, qui concordent parfaitement, et la répartition des groupes primitifs². Ces

1. *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri quatuor. Editi a Laurentio Schradero Halberstadien: Saxone. Helmestadii MDXCII*. La partie qui se rapporte au palais ducal dans Schrader a été imprimée par Karl Voll dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1901, p. 54-59. Dans deux autres recueils d'inscriptions, celui de N. Chitraeus : *Variorum in Europa itinerum deliciae, apud Christophorum Corvinum*, 1599-1606 (sans indication de lieu), et celui de F. Sweertius : *Selectae Christiani orbis deliciae*, Cologne, 1608, nous retrouvons le texte donné par Schrader, mais tous deux ont pour nous peu de valeur, car ils ont simplement copié ce dernier, en classant les inscriptions de la façon la plus arbitraire.

2. Walter Bombe, *Justus von Gent in Urbino*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 3 Heft. Herbst, 1909, Berlin, Bruno Cassirer, p. 111-136. Le même, in *Rassegna Marchigiana*, anno VIII, n° 111, décembre 1929, p. 73.



Phot. Alinari.

FIG. 2. — LE STUDIO DU DUC FRÉDÉRIC D'URBIN

données permettent de reconstituer l'ensemble de la décoration picturale ; c'est ce que nous allons maintenant tenter.

La hauteur de l'espace disponible pour les peintures est de 2 m. 36. Deux séries d'images y trouvent place l'une au-dessus de l'autre, celle de dessus étant d'environ 19 centimètres plus haute que celle de dessous. Cette différence avait évidemment pour effet de faire paraître le rang supérieur de dimensions égales au rang inférieur. Étant donné l'éclairage de la pièce, le début de la série devait se trouver sur le mur



Phot. Braun.

FIG. 3. — Juste de Gand.
VIRGILE.

(Musée du Louvre.)



Phot. Braun.

FIG. 4. — Juste de Gand.
VITTORINO DA FELTRE.

(Musée du Louvre.)



Phot. Alinari.

FIG. 5. — Juste de Gand.
PÉTRARQUE.

(Galerie Barberini.)

le plus étroit, à droite de la fenêtre. Le tableau ci-joint permettra de se rendre compte de la répartition des peintures telle que nous pouvons l'imaginer.

Le transfert du portrait du duc dans la galerie Barberini fait surgir une difficulté. Ce portrait, d'après plusieurs auteurs qui s'appuient sur Vespasiano da Bisticci, se serait trouvé dans le studio du duc. Mais le passage de cet auteur qui nous révèle la présence du portrait chez le duc ne se réfère pas au studio, et l'inscription que nous trouvons dans Schrader ne figurait pas nécessairement sous un portrait. Le portrait du duc n'aurait pu trouver place que sur le mur de l'Est, seul de dimensions suffisantes ; or à cet endroit se trouvaient plusieurs tableaux fortement rognés ; de plus, la présence dudit portrait aurait troublé notablement la belle harmonie du décor. Nous admettons donc qu'il ne se trouvait pas dans cette pièce, d'autant plus qu'une autre image du duc était déjà offerte par le décor de marqueterie.

Si l'on admet que les tableaux étaient disposés dans l'ordre que nous avons indiqué, les colonnes composites peintes, les bordures, les cariatides et les atlantes, qui ne nous ont été malheureusement conservés qu'en partie, se trouvent former un ensemble cohérent. Ainsi répartis sur les murs, les vingt-huit tableaux avec leur coloris doré, légèrement transparent, accompagnés de la marqueterie, devaient composer une magnifique décoration murale. Celle-ci fut hautement appréciée par les artistes italiens, comme en témoignent les dix copies qui s'en rencontrent dans le fameux cahier de croquis vénitien.

La seule mention contemporaine de cette suite de peintures est due au bibliothécaire du duc, Vespasiano da Bisticci, qui rapporte, dans sa *Vie de Frédéric*, qu'un peintre flamand, appelé à cet effet à Urbin, exécuta les peintures du studio :

« Della pittura n'era intendentissimo, e per non trovare maestri a suo modo in Italia che sapessino colorire in tavole a l'olio, mandò in sino in Fiandra per trovare un maestro solenne e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime ; e massime in uno suo studio, dove fece dipingere i filosofi e poeti e tutti i dottori della Chiesa così greca come latina, fatti con un meraviglioso arteificio ; ritrassevi la Sua Signoria al naturale che non gli mancava nulla se non lo spirito. Fece venire ancora di Fiandra maestri che tessevano panni d'arazzo e fece fare loro un fornimento dignissimo d'una sala, molto ricco, tutto lavorato a oro e seta mescolata collo istame ; meravigliosa cosa le figure che fece fare, che col pennello non si sarebbero fatti le simili ; fece fare più ornamenti alle camere sue a questi maestri¹. »

Ce qui rapproche les portraits des *Uomini illustri* de la *Communion des Apôtres*, dont l'origine nous est connue, au Musée d'Urbin, c'est la prédominance d'un ton ambré, et, en outre, une facture analogue, striée, dans l'exécution du modelé, le caractère vivant, si frappant, des mains, et le souci très minutieux des détails. Ce qu'ont d'anguleux et de disloqué les apôtres de la *Communion* est ici atténué. Les *Uomini illustri* sont, il est vrai, d'assez gauches figures, mais ils ne manquent ni de sérieux ni de dignité. La grâce italienne commence à exercer son influence sur l'homme du Nord.

Juste de Gand, lorsqu'il fut question de peindre des personnages des temps anciens, comme Homère, Virgile, Dante et Pétrarque, dut recourir aux modèles que pouvaient lui fournir les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque ducal,

1. *Vite di uomini illustri del secolo V scritte da Vespasiano da Bisticci*. Angelo Mai, nouv. éd. par Adolfo Bartoli, Firenze, 1859, p. 93 et ss. Il s'agit ici d'un portrait du duc et non pas, comme le veulent Cavalcaselle et Crowe, *Altniederländische Malerei*, éd. allemande, p. 192, et Karl Voll, *Altniederländische Malerei*, p. 169, d'un portrait de la duchesse. Les mots *Sua Signoria* peuvent se rapporter au portrait du duc accompagné du petit Guidobaldo, qui se trouve dans la galerie Barberini.

à Urbin. Aujourd'hui encore on peut retrouver la trace de ces modèles, car presque toute cette bibliothèque nous est accessible, au Vatican.

Il n'y a pas lieu de s'étonner si ces portraits, exécutés de seconde main, ont



FIG. 6. — Juste de Gand. SOLON.
(Musée du Louvre.)

un caractère moins personnel que les autres, qui furent faits d'après nature. D'autre part, le peintre a pu exécuter certains de ces derniers également d'après des documents. L'existence de ces modèles italiens, qui fournissaient une base au Flamand pour les portraits qu'il exécutait, rend assez difficile à déterminer sa manière personnelle. Aucun des artistes du Nord qui furent occupés de façon durable en Italie, et Juste de Gand n'est que le premier d'une longue lignée, n'a pu se soustraire complètement à l'art italien ; et par contre les Flamands, par leur technique, leur connaissance de la perspective aérienne, leur maîtrise dans le portrait et le paysage, ont imprimé une impulsion particulière à des générations entières d'artistes italiens. Juste comme les autres a donc payé son tribut à l'art d'au delà des monts. De la *Communion des Apôtres*, peinte en 1474 à Urbin, aux tableaux du studio de Frédéric, il a franchi un grand pas ; mais

que nous ayons à faire dans les deux cas au même maître, les portraits qui prennent rang dans la série des *Uomini illustri*, celui du duc et celui de Moïse, où nous reconnaissons l'ambassadeur du Schah, Usun Hasan, permettent de l'établir d'une façon rigoureuse.

Le même parti réaliste, le même traitement des cheveux et des vêtements,

et le rendu minutieux du plus petit détail relient ces images à la *Communion des Apôtres*. Il est donc vraisemblable, pour ne pas dire certain, que la plus grande part de la décoration picturale du studio revient au Flamand. Et pourtant le Catalogue du Louvre présente toujours les quatorze peintures comme l'ouvrage d'un « inconnu de l'école italienne », indication répétée sous chacun des portraits exposés. Il serait temps de modifier cette attribution et de rendre accessibles à l'examen, dans les galeries d'exposition, celles des peintures qui sont conservées en magasin.

Plusieurs de ces portraits, notamment ceux de Bartole¹, d'Euclide, de Boèce, de Duns Scot, d'Albert le Grand, de Cicéron, de Dante et de Pétrarque², semblent avoir été exécutés avec la collaboration d'un aide. Le seul artiste d'Urbino dont l'intervention puisse être mise ici en cause est Giovanni Santi, le père de Raphaël³.

Ce dernier est, en tout cas, au nombre des maîtres qui subirent, au plus haut degré l'influence du peintre du Nord, et ceci principalement durant sa jeunesse. La *Pietà* si frappante, le tableau de la *Communion* de Juste, à la Galerie d'Urbino, et le *Christ copié à tempera* sont particulièrement instructifs à examiner de ce point de vue. Il est assez surprenant que Giovanni Santi, dans sa chronique rimée, n'ait cité nulle part le maître de Gand, alors qu'il décrit de la façon la plus explicite l'activité de tous les artistes qui travaillaient à la cour ducale, mais la raison est en sans doute la jalousie bien compréhensible qui animait l'Urbinate contre le peintre étranger appelé par le duc. Tout récemment, un connaisseur très averti, le comte Carlo Gamba, a supposé, avec vraisemblance, que le peintre castillan Pedro Berruguete, dont la manière s'avère fortement influencée par les Italiens, a collaboré aux portraits des *Uomini illustri*⁴.

Les portraits de Platon, d'Aristote et de Ptolémée ne présentent qu'une analogie superficielle avec les bustes antiques qui nous sont parvenus, et les images de Cicéron et d'Hippocrate correspondent aussi peu aux monuments anciens.

1. Fr. Kenner, dans sa suite d'articles sur la collection de portraits de l'archiduc Ferdinand de Tyrol (*Jahrbuch* de Vienne, 1897, p. 197), suppose que le portrait servit de préparation pour celui du grand jurisconsulte de la collection du grand-duc. Ce dernier, toutefois, est un profil et ne concorde pas absolument avec celui du studio de Frédéric.

2. Le prince d'Essling et Müntz, dans leur ouvrage sur *Pétrarque* (Paris, 1902, p. 70), indiquent que ce portrait est fantaisiste. Mais il doit plutôt être considéré comme inspiré, avec celui du Musée Calvet d'Avignon (reproduit *ibid.* p. 67), d'une source commune qui nous demeure inconnue.

3. Max-J. Friedlaender, dans sa monographie (Berlin, 1927), avance que les portraits sont d'une seule main et ont été exécutés sans la collaboration d'un aide. Adolphe de Ceuleneer, dans ses études sur Juste de Gand, dans les *Arts anciens de Flandre* (1910) est du même avis. August Schmarsow, *Joos van Gent und Melozzo da Forlì in Rom und Urbino* (Leipzig, 1912) soutient encore la thèse d'une large collaboration de Melozzo, déjà exposée dans sa monographie consacrée à ce dernier (1885).

4. *Dedalo* (Florence, 1927) p. 638-662.

Quant au portrait de Vittorino da Feltre, mort en 1446, trente ans par conséquent avant que Frédéric consacrât un monument à son maître vénéré, il semble que la médaille de Pisanello lui ait servi de modèle.

Le portrait si peu vivant de Pie II a été sans doute exécuté d'après des documents, car Pie II rencontra pour la dernière fois Frédéric à Ancône, en 1464, peu avant sa mort¹. Dans le portrait du cardinal Bessarion, que des relations d'amitié unissaient au duc, nous reconnaissons les traits qui nous ont été conservés par le



Phot. Alinari.

FIG. 7. — Juste de Gand.
SAINT GRÉGOIRE LE GRAND.
(Galerie Barberini.)



Phot. Braun.

FIG. 8. — Juste de Gand.
SAINT THOMAS D'AQUIN.
(Musée du Louvre.)



Phot. Braun.

FIG. 9. — Juste de Gand.
SAINT JÉRÔME.
(Musée du Louvre.)

portrait des Offices et par celui de Grottaferrata — Bessarion était mort peu auparavant, en 1472. C'était un hôte que l'on accueillait avec plaisir à la cour de Frédéric, et celui-ci a voulu honorer de la façon la plus noble son ami défunt en lui donnant une place dans son Parnasse des héros de la pensée antique et moderne. Le beau portrait de Sixte IV, qui peu auparavant, en 1471, avait été élu pape, et au service de qui se trouvait Frédéric, reproduit ses traits avec tant de naturel, qu'il faut admettre que le pape posa devant le peintre.

Les autres portraits concordent fort peu avec les images qui nous sont parvenues des différents personnages ; nous sommes donc tentés de croire que ce sont des familiers de la cour d'Urbino qui furent ici représentés sous les traits des auteurs antiques ou des savants du moyen âge.

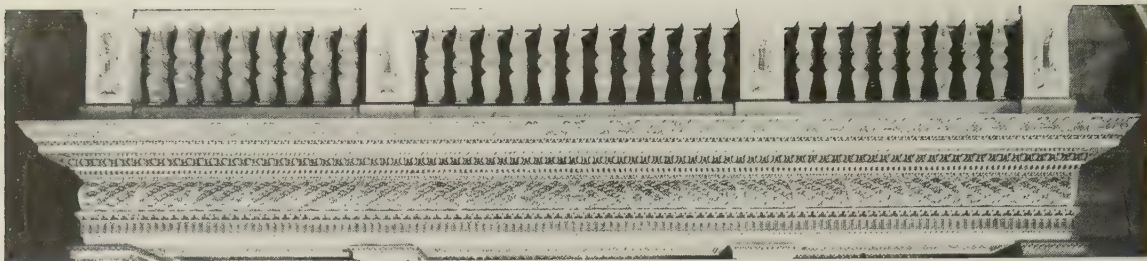
¹ Ugolini, *Storia dei conti e duchi di Urbino*, p. 464.

Un ancien catalogue du Louvre indique déjà¹ que saint Jérôme, par exemple, fut personnifié par le cardinal Julien della Rovère, Solon par Antonio Campano, Sénèque par Filelfe, Platon par Gemisthos Plethon, Aristote par Théodore Gāza, Ptolémée par Lorenzo Valla, mais la ressemblance de ces *Uomini illustri* de l'Antiquité avec les amis et les hôtes du duc que l'on vient de nommer ne s'étend pas jusqu'aux traits particuliers de chacun d'eux, de sorte qu'on ne peut affirmer qu'ils aient été mis réellement sur la sellette. La vive activité intellectuelle qui régnait à Urbin à l'époque de Frédéric augmente singulièrement le nombre des personnages qui peuvent être pris ici en considération. Mais l'absence de portraits authentiques et indubitables de ces contemporains et l'insuffisance de nos sources rendent extrêmement difficiles ces identifications. Les portraits que nous offre l'*Iconographia Universalis* de Vincenzo Follini dans les seize volumes manuscrits de la Bibliothèque nationale de Florence, et ceux, non moins importants, du corridor des Offices, présentent souvent de telles différences en reproduisant les traits des mêmes personnages, que nous n'aboutissons qu'en des cas bien rares à des données positives.

Toutefois, dans le cercle des personnages qui évoluaient à la cour d'Urbin, comme on l'a déjà indiqué, outre le duc lui-même, sont représentés son maître, Vittorino da Feltre, les papes Sixte IV et Pie II, le cardinal Bessarion, et sous le masque de Moïse se dissimule le Vénitien Caterino Zeno, qui peu auparavant avait séjourné à la cour de Frédéric en qualité d'ambassadeur du Schah de Perse. Mais comme, sauf les personnalités dont les traits, tels ceux de Dante ou de Pétrarque ou de quelques auteurs antiques, pouvaient être empruntés à des miniatures, des bustes ou des fresques, presque aucun des *Uomini illustri* ne présente la moindre ressemblance avec les portraits plus ou moins authentiques qui nous en sont parvenus, et que précisément les effigies que nous étudions sont peintes avec tant de vivacité qu'elles semblent exécutées directement d'après nature, nous sommes portés à chercher les types mêmes de la plupart d'entre elles parmi les savants, les poètes et les dignitaires ecclésiastiques qui trouvaient à la cour d'Urbin, en même temps que l'hospitalité, la protection effective du duc Frédéric et de sa spirituelle épouse.

WALTER BOMBE

1. *Musée Napoléon III*, 2^e éd., p. 101 et suivantes.



LES PREMIÈRES CONSTRUCTIONS DE PIERRE LESCOT AU LOUVRE D'APRÈS DE NOUVEAUX DOCUMENTS

JE rappelle ce que nous savons des débuts de la construction du Louvre au ^{xvi}^e siècle, lorsque les rois de la Renaissance transforment la vieille forteresse de Philippe Auguste, déjà remaniée, éclairée et aérée par Charles V, afin d'avoir une demeure plus seyante, conforme aux nouvelles données de l'architecture à la mode.

En 1546, François I^{er} décide de faire refaire un des côtés de la cour du Louvre d'alors, celui de l'aile occidentale. « Nous avons délibéré, dit-il dans des lettres patentes du 2 août 1546, nommant Pierre Lescot architecte de la construction projetée, de faire bastir et construire en nostre chastel du Louvre un grand corps d'hostel au lieu où est présent la grande salle », c'est-à-dire l'aile occidentale¹. Il n'est donc question que de cette aile occidentale, à savoir : du quart de la cour actuelle du Louvre. Qu'a édifié François I^{er} ? Quels étaient le plan et le dessin qu'il avait adoptés ? Nous l'ignorons.

François I^{er} meurt. Henri II, qui lui succède, maintient le 14 avril 1547 Lescot dans ses fonctions d'architecte du Louvre « pour le désir et vouloir que nous avons, dit-il, à faire parachever le logis qui est encommencé audit chastel du Louvre² ». Il ne fait donc que continuer l'œuvre de son père. Mais le 10 juillet 1549, deux ans après, il change d'avis. Dans de nouvelles lettres patentes, il dit à Lescot : « Nous avons, depuis, trouvé que pour grande commodité et aisance dudit basti-

1. L. de Laborde, *Comptes des bâtiments du roi*, Paris, 1877, in-8°, t. I, p. 250.

2. *Ibid.*, t. I, p. 254.

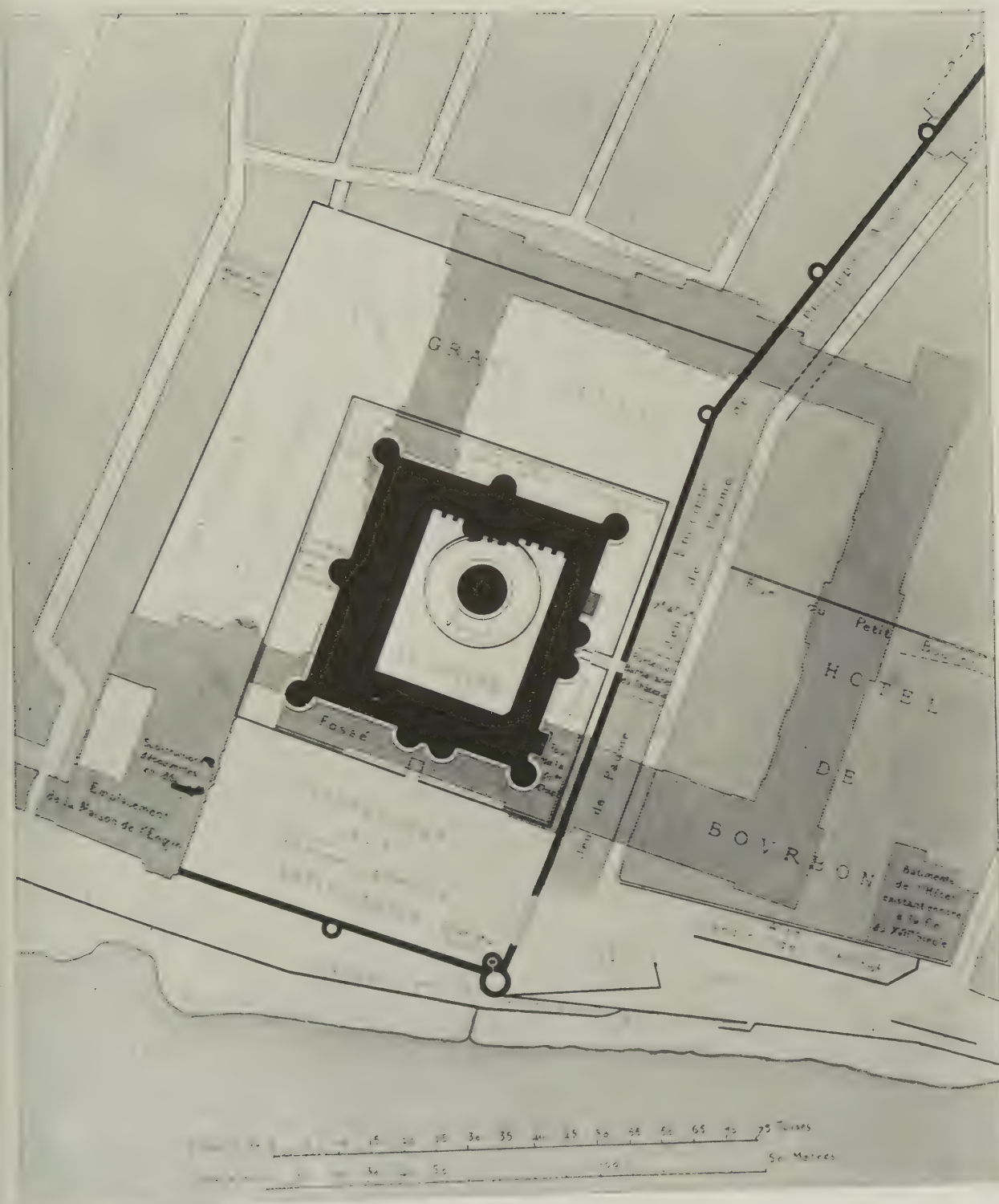


FIG. 1. — LE PLAN DE L'ANCIEN LOUVRE PAR RAPPORT AU LOUVRE DE PIERRE LESCOT, d'après A. Berty.

ment, il estoit besoin de le parachever autrement, et pour cet effet faire quelque démolition de ce qui estoit jà fait et commencé, et ce, suivant un nouvel devis et dessin que vous en avez fait dresser par nos commandements que voullons estre suivis¹. »

Quelles sont ces démolitions ? Quel est le nouveau dessin et devis ? Celui-ci est-il le grand dessin du Louvre que vont suivre les rois successeurs d'Henri II, ou bien n'y a-t-il pas eu, avant la mise au point de ce grand dessin, des tâtonnements, des gradations successives, des développements progressifs ? C'est à ces questions que viennent répondre les documents nouveaux dont nous allons faire état.

Ce sont quatorze actes notariés auxquels il faudrait ajouter les deux relatifs à Jean Goujon que M. Germain Bapst a déjà publiés et qui concernent les commandes de sculptures faites à cet artiste pour la façade du Louvre².

Ces quatorze documents vont de 1546 à 1555. Ce sont des marchés ayant pour objet de fixer à des entrepreneurs le travail à effectuer et le prix qui leur sera payé. Il faut les analyser attentivement, parce que des renseignements sur tel travail, à telle date, ne se trouvent souvent mentionnés, en forme de rappel, qu'à une date postérieure, pour des raisons de comptes à régler. Ainsi les démolitions effectuées en 1549 sont énumérées dans un acte du 17 avril 1551 à propos de défalcatations à faire sur le règlement final du maître de maçonnerie. D'autres actes parlent de travaux entrepris sur l'ordre du roi sans qu'il ait été fait de marché préalable, puis postérieurement un marché est dressé afin de régulariser le passé et de fixer le devis des ouvrages commencés et à parfaire. Les notaires qui dressent ces actes se nomment : Dunesmes, Le Charron, Frenicle, Boisselet et Lefaiage.

L'architecte qui conduit toute la construction est Pierre Lescot³.

1. *Ibid.*

2. Germain Bapst, *Notes sur Jean Goujon* dans *Recueil de mémoires publiés pour le centenaire de la Société des Antiquaires de France*, 1904, p. 21-23. Je dois même à feu mon ami Germain Bapst l'indication de l'existence de ces documents, qu'il m'avait obligeamment signalés comme intéressant le Louvre dans le même minutier où il avait rencontré les deux pièces qui concernent Jean Goujon. Je remercie le notaire, détenteur actuel de ce minutier, M^e Cousin, de la courtoisie avec laquelle il a bien voulu m'ouvrir libéralement son précieux dépôt.

3. Voir sur Pierre Lescot la notice que lui a consacrée A. Berty dans les *Grands architectes français de la Renaissance*, Paris, 1860, in-8°. Voici le titre que nos documents lui donnent : « Messire Pierre Lescot, sieur de Clagny, abbé de Clermont, conseiller et aulmonier ordinaire du roy et par le dict établi sur le fait des bastimens de son chastel du Louvre à Paris. » Une pièce qui nous informe que Lescot reçoit comme émoluments de ses fonctions une pension annuelle de 1.200 livres tournois, le qualifie de « conseiller et aulmonier ordinaire du roy, commis à la superintendance et pour ordonner les dépenses du bastiment neuf de son chastel du Louvre à Paris » : d'après un reçu donné par Lescot de 500 livres tournois, sur les 1.200 qui lui reviennent par an, à Alain Beau, conseiller, notaire et secrétaire du roi, « commis à l'exercice de l'office de trésorier-payeur de ses œuvres, édifices et bastimens ». Même minutier.

Toutes les sommes à payer relatives aux constructions sont réglées par « Me Jehan Gelée, clerc et payeur des œuvres du roy, commis à faire le paiement desdits ouvrages par les ordonnances du dict sieur de Clagny, commissaire susdict¹ ». Me Gelée paie à mesure que les travaux sont faits et les monnaies qui servent à ces paiements sont des écus-sols ou soleil, valant, en 1551, 46 sous tournois chacun¹.

Nous avons affaire à une dizaine d'entrepreneurs. Mettons à part le sculpteur Jean Goujon. Le maçon que l'on qualifie de maître des œuvres de maçonnerie de la Ville de Paris est Guillaume Guillain, un important personnage qui va être, depuis 1546, chargé de toutes les constructions effectuées. Il est assisté du maçon-tailleur de pierre Pierre de Saint-Quentin, et la pierre de Saint-Leu, dont principalement il va se servir, lui sera fournie par le marchand carrier de Saint-Leu, Adrien Bernard. Les charpentiers appelés à monter les planchers et les combles sont : Claude Girart, Jacques et Jean le Peuple ; le paveur Denis Pasquier ; le plombier Denis Hamel, le fondeur de bronze Laurent Testu, le peintre-doreur Louis du Brueil.

Ceci dit, rassemblant tous les renseignements que nous fournissent les marchés dont nous parlons, voici comment se présentent dans leur suite chronologique les travaux de reconstruction du Louvre entrepris à partir de François I^{er}.

Donc, en 1546, sur l'ordre de François I^{er}, on commence par démolir l'aile occidentale du vieux Louvre, et sauf le mur très épais de Philippe Auguste, à l'Ouest, que l'on conserve, on abat toute cette aile : combles, charpentes, murailles, planchers ; on défonce même les fondations du mur sur la cour jusqu'à 12 pieds de profondeur :

« Faire les abattages et démolitions, dit le marché qui nous apprend ces détails, des vieux édifices, tant murailles que tours étant au dict lieu, fouiller et vider les terres pour faire les fondations des pans de mur et autres choses, qui ont esté... fondées jusques à douze pieds, ou environ, depuis le fonds jusques au rez-de-chaussée. »

On s'arrête, dans les démolitions, du côté du Nord, c'est-à-dire du côté de l'aile septentrionale de l'ancien Louvre, au mur de refend de cette aile, que l'on garde et qui va servir ensuite, revêtu d'un parement de pierre de Saint-Leu, à former un côté de la cage de l'escalier Henri II. Du côté du Midi, on conserve intégralement l'aile méridionale du Louvre de Philippe Auguste, avec sa tour du coin, aile méridionale, dont la partie en équerre sur la cour avec la façade occidentale contient la chapelle du Louvre.

Puis on construit. Les fondations ont 27 toises de long sur 11 pieds de haut et

1. D'après, entre autres, le marché du 17 avril 1551 dont nous venons de parler.

4 pieds et demi d'épaisseur. Elles sont faites de libages et moellons maçonnés de chaux et de sable.

Sur ces fondations va se dresser la nouvelle façade. Il résulte de nos documents que Pierre Lescot a prévu dès ce moment — ne parlons que du rez-de-chaussée, car c'est la seule partie qui sera faite avant 1549 — la façade

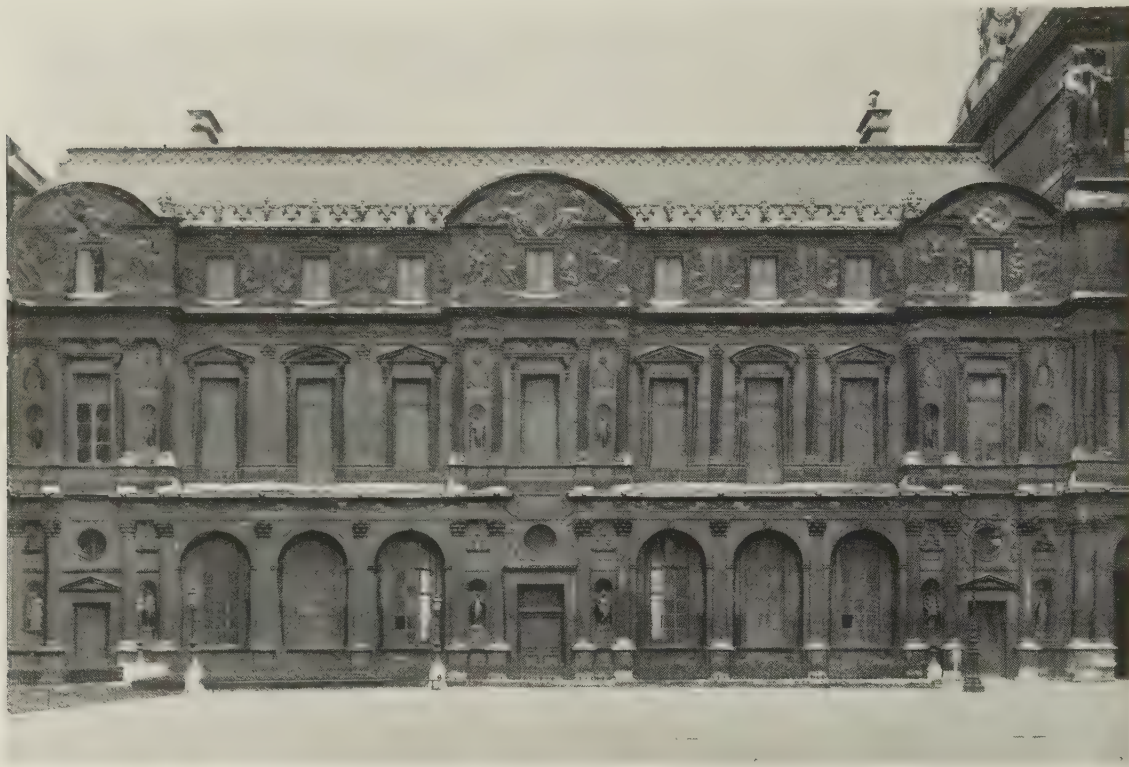
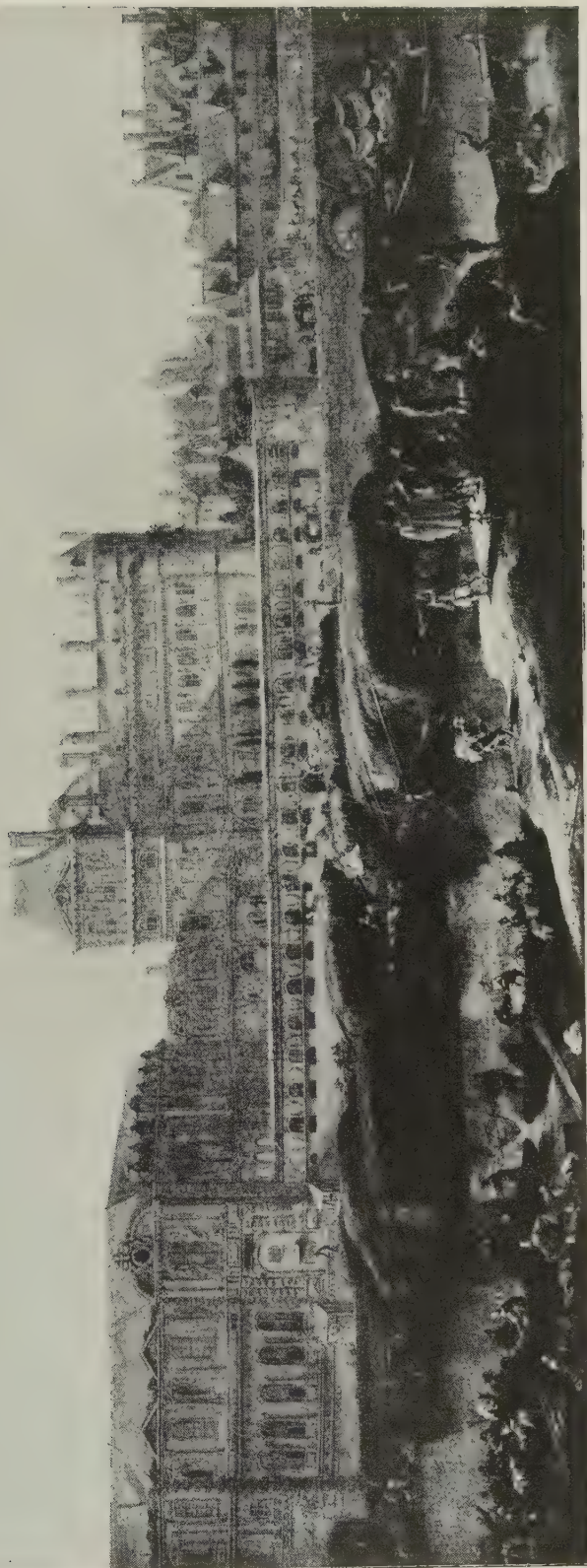


FIG. 2. — FAÇADE INTÉRIEURE ACTUELLE DE L'AILE OCCIDENTALE DU LOUVRE, œuvre de Pierre Lescot.

telle qu'elle est actuellement, avec les différences qu'on va voir, c'est-à-dire qu'il va construire l'avant-corps central d'aujourd'hui, muni de ses quatre colonnes encadrant une porte surmontée d'un oculus ; puis de chaque côté de cet avant-corps, à droite et à gauche, non pas trois fenêtres, comme maintenant, surmontées de ce que le devis appelle des arceaux, mais quatre ; et enfin aux deux extrémités, non les deux avant-corps qu'il y a à présent, mais deux portes assez petites, encadrées chacune de deux colonnes plus réduites que les colonnes de l'avant-corps central.

Le 10 décembre 1546, les entrepreneurs Guillaume Guillain et Pierre de Saint-Quentin font marché avec le carrier de Saint-Leu, Adrien Bernard, pour que celui-ci amène à Paris toute la pierre de Saint-Leu nécessaire à cette construction,



Cl. Archives photographiques.

FIG. 3. — Reinier Nooms, dit Zeeman. L'ANCIEN LOUVRE.
(Musée du Louvre.)

pierre à apporter au guichet du Louvre ou aux Tuileries, près de la Porte Neuve, moyennant le prix de 10 sous le tonneau de pierre de 14 pieds, et entre autres de fournir quatre pierres dures des carrières de Trossy pour faire quatre colonnes de 18 pieds de long, 2 pieds de large, 22 pouces d'épaisseur. Ce sont les dimensions des quatre colonnes monolithes de l'avant-corps central actuel, entre les bases et les chapiteaux. D'après une quittance d'avril 1548, ces grandes pierres monolithes sont livrées à cette date.

A cette date également le rez-de-chaussée est monté jusqu'à la corniche du premier étage. Sur cette corniche sont posées des dalles, et le 30 mars 1548 il est fait marché par Pierre Lescot avec le plombier Denis Hamel, demeurant à Paris, rue de la Haute-Vannerie, pour fournir des tuyaux de bronze destinés à recueillir les eaux de pluie desdites dalles.

Voici comment techniquement le marché d'avril 1551, qui rappelle tous ces travaux, nous décrit la nouvelle façade édifiée au-dessus des fondations, donc, jusqu'au premier étage on va vérifier tout ce que nous venons de dire.

Pour l'avant-corps central, on a dressé d'abord ce que le devis appelle « des piliers et masses », qui sont la maçonnerie, « sur quoi, dit-il, seront les piliers où seront les colonnes ». Pour les fenêtres et entre chacune d'elles, on a élevé ce que le marché appelle également « de gros piliers », c'est-à-dire encore de la maçonnerie, « sur quoi, dit-il, seront les piliers qui soutiendront les arceaux et galeries », qui surmontent les fenêtres. L'ensemble de ces maçonneries est fait de pierre dure jusqu'à une hauteur de 5 pieds au-dessus de l'aire de la cour et le reste, au-dessus, de pierre de Saint-Leu, le mur devant avoir 3 pieds et demi d'épaisseur du sol à la première corniche. Les fenêtres seront ornées de moulures et « d'enrichissemens ». Entre les fenêtres s'élèveront des pilastres montant jusqu'à l'architrave, qui passera au-dessus des arcades, pilastres garnis de bases et de chapiteaux, cannelés et festonnés. Les arcades qui sont au-dessus des fenêtres auront 3 pieds de saillie et seront ornées de moulures, les dessous étant faits de « parquets ronds remplis de roses ». Sur les piliers et masses de l'avant-corps central, les quatre colonnes monolithes seront adossées au mur et liées avec lui, garnies de piédestaux, de bases et de chapiteaux, cannelés et « festonnés ». Entre les colonnes seront des niches, garnies de moulures avec « tables » ; au-dessus, corniches, lauriers, croissants. La porte sera entourée de moulures et « d'enrichissements », surmontée de ce que le marché appelle « un grand rond », encadré de « figures de femmes et autres pierres fines », et ce sont les premières sculptures de Jean Goujon indiquées ici, donc à l'avant-corps central.

Montons au-dessus des fenêtres. Tout le long de la façade règne une architrave, « depuis la chapelle, dit le texte — je rappelle que la chapelle est dans l'aile

méridionale de la cour du Louvre — jusqu'à l'autre bout où se trouve ce qu'on nomme « le vieil bastiment ». Au-dessus de l'architrave est une frise. « Il faut la tailler, dit le marché, de lauriers, chênes, croissants, tables ». A l'endroit de la porte de l'avant-corps central, l'architrave et la frise sont interrompues par une plaque de marbre noir portant une inscription. Le 20 septembre 1548, Pierre Lescot fait marché avec le peintre Louis du Brueil pour dorer en or fin cette inscription « au-dessus, dit le marché, du portail du grand corps d'hostel ». Le même peintre, par le même marché, dorera aussi d'or fin dix « cannotz » ou tuyaux de bronze, qui vont monter, à mesure qu'on élèvera la façade, le long du bâtiment, pour « jeter les eaux des gargouilles du dict édifice », dit le texte. Le 26 septembre suivant, marché est également passé avec le fondeur de bronze, Laurent Testu, demeurant rue Grenier-Saint-Ladre, à Paris, pour fournir ces tuyaux au fur et à mesure des besoins, à raison de 6 sous tournois par pièce. Dix de ces tuyaux sont livrés le 8 octobre suivant et estimés 224 livres.

Voilà donc le rez-de-chaussée de la façade tel qu'il était en 1548, c'est-à-dire l'avant-corps central actuel, les fenêtres à droite et à gauche ainsi qu'elles sont maintenant, mais au nombre de quatre de chaque côté au lieu de trois, puis, aux deux extrémités deux portes. Qu'étaient ces deux portes extrêmes qui ont été démolies ensuite ? Nous ne savons d'elles que ce que nous dit le marché rappelant cette démolition, à savoir que chaque porte est encadrée de deux grandes colonnes garnies de leurs bases et de leurs chapiteaux, avec au-dessus : architrave, frise et corniche, la corniche générale de la façade ; chaque porte dite « huisserie » étant surmontée non d'un « grand rond », comme à la porte centrale, mais d'un ovale.

Or nos marchés nous ayant ainsi révélé l'aspect extérieur de la construction vont également nous renseigner sur les dispositions intérieures. Ces dispositions confirment ce que nous avons dit plus haut, à savoir que le grand corps d'hôtel que l'on bâtit est un édifice complet se suffisant à lui-même sans autre adjonction à prévoir. En effet, la porte de l'avant-corps central donne directement sur un grand escalier de pierre coupant l'édifice en deux. Ce « grand escalier », ainsi que le nomme le marché, qui en parle à propos de sa démolition ultérieure, est en pierre de taille. Les trois pans de mur qui constituent sa cage, laquelle va jusqu'au mur occidental de Philippe Auguste, partent des fondations et sont montés, au moment où Henri II va changer d'idée, à 12 et 14 pieds au-dessus du rez-de-chaussée. A ce moment sont faites aussi deux volées de cet escalier construites sur deux voûtes en berceau destinées à supporter les marches. Au bas de l'escalier, à droite et à gauche, en venant de la cour, se trouvent deux portes, deux « huisseries » de pierre dure, « pour entrer, dit le texte, aux salles des deux côtés de l'escalier ».

Par conséquent, en 1548, la construction de l'aile de Lescot comporte, au rez-de-chaussée, deux salles séparées par un escalier central. La salle de droite est dite déjà « la grande salle de bal ». Comme on voit, elle est beaucoup plus petite que la salle actuelle des cariatides. Dans cette salle on a déjà fait des fondations « pour porter des colonnes, dit le marché, portant arceaux servant à lier les poutres en la grande salle ». Nous rappelons ici le mot de Corrozet, que François I^{er}, « un peu devant son trépas, fit commencer une grande salle à la mode des antiques¹ ».

Mais une fois terminée cette salle de bal, on va s'apercevoir qu'elle est décidément trop petite, insuffisante, ne donnant pas satisfaction par ses proportions et grandeur, qu'on veut royales. C'est ce qui va être la cause de la transformation de 1549.

François I^{er}, en effet, meurt le 31 mars 1547. Nous avons dit qu'en confirmant Pierre Lescot dans ses fonctions d'architecte du Louvre, Henri II lui a prescrit de continuer simplement l'œuvre commencée par son père, puis que le 10 juillet 1549, le même roi a décidé d'achever autrement l'édifice et de procéder à la démolition de ce qui a été déjà fait². Or la raison de ce changement, celle que nous venons de dire, est indiquée dans le marché du 17 avril 1551, passé par Pierre Lescot avec les entrepreneurs de maçonnerie Guillain et Saint-Quentin. Il y est écrit que les démolitions effectuées en 1549 sur le commandement du roi Henri II l'ont été « pour faire ladite salle basse plus grande ». Le nouveau projet envisagé est d'étendre cette salle basse dans toute la longueur du rez-de-chaussée. La salle du tribunal n'est pas encore prévue. On va donc démolir l'escalier central et on le reportera du centre à l'extrémité septentrionale du bâtiment, où il est maintenant : c'est l'escalier Henri II. Comme on veut refaire, à cette extrémité, la cage de cet escalier de la même dimension que celle qu'il avait à l'avant-corps central, lequel est conservé, extérieurement, intact, on va être conduit à reproduire à peu près, à cette extrémité septentrionale, cet avant-corps central sur le même dessin, au moins dans son ensemble, la même ornementation, et pour cela il va falloir d'abord abattre la petite porte insuffisante qui s'y trouve, flanquée de ses deux colonnes, et même, comme on n'a pas assez de

1. Gilles Corrozet, *Les Antiquitez, histoires et singularités excellentes de la Ville, Cité et Université de Paris*, Paris, E. Groulleau, in-12, p. 101. On voit, par les détails que nous venons de dire, que l'identification qu'a cru pouvoir faire M. L. Hauteœur avec le plan du Louvre de François I^{er} de 1546 d'un plan trouvé par lui dans les recueils du Louvre (L. Hauteœur, *Histoire du Louvre*, Paris, gr. in-4^o, p. 12) est inexacte. D'ailleurs, la présence incompréhensible d'un escalier en fer à cheval dans la cour pour accéder à un rez-de-chaussée, qui est toujours demeuré à peu près au niveau du sol, aurait dû le mettre en garde contre cette fausse attribution, ainsi que la disparition du mur épais de Philippe Auguste à l'Ouest et d'autres remarques diverses.

2. Voir plus haut.

place avec cette petite porte, abattre aussi la quatrième fenêtre surmontée de son arcade qui se trouve de ce côté. Puis comme l'exige la symétrie nécessaire de l'édifice, on devra opérer semblable reconstruction d'un avant-corps identique à l'extrémité Sud du grand corps d'hôtel du côté de la chapelle. Et voilà la façade actuelle de l'aile de Lescot au Louvre esquissée définitivement. Tous ces détails sont contenus et rappelés dans le marché du 17 avril 1551.

« Pour ce que, dit le marché, pour les dicts ouvraiges de maçonnerie et taille qui avoient et ont esté faicts de neuf suivant le premier devis et dessein faict par le roy François I^{er}, que Dieu absolve, par les dicts Guillain et Saint-Quentin, lesquels (ouvrages) ont été abattus et desmolis par le commandement du roy Henry, à présent, par la grâce de Dieu, régnant, pour faire la dicte salle basse plus grande et pour le rechangeement que le dict seigneur a commencé à faire, savoir est (ont été abattus) : vers la chapelle, deux grandes colonnes garnies de leurs bases, chapiteaulx et pieds d'estrats, arquitrave, frize et corniche, avec les piliers derrière les dictes colonnes, qui estoient levés jusqu'à la corniche ; une huisserie et ovale, qui estoit entre les colonnes, une croisée, un arceau et partie d'un des piliers qui soutient l'autre arceau, avec les pieds d'estrats des dicts piliers et pillastres... et à l'autre bout du dict pan de mur neuf, contre le vieil logis (côté nord) avoit abattu et démolí semblables piliers, colonnes, pieds d'estrats, bases, chapiteaulx, croisée, arceau, arquitrave et corniche, huisserie et ovale, comme dict est... »

Les démolitions prévues commencent. Le 15 novembre 1549, marché est passé par Lescot avec le paveur Denis Pasquier pour dépaver et repaver la cour du Louvre le long de la muraille du corps d'hôtel en construction, afin de faire une tranchée qui conduira les eaux de pluie dans une grande fosse que l'on creuse au milieu de la cour, cela « pour éviter, explique le marché, que lesdites eaux ne corrompent et gastent les fondemens faits pour ladite muraille ».

Les deux avant-corps extrêmes au Nord et au Sud s'élèvent. Le 9 décembre suivant 1549 se place le marché déjà connu passé par Lescot avec Jean Goujon pour « faire, dit le texte, quatre figures de demi-taille de pierre de liais de la grandeur des deux autres qui ont esté par ci-devant faites ». On comprend maintenant ce document. Il s'agit pour Goujon de sculpter autour de ce que nos marchés appellent « les grands ronds », situés au-dessus des portes des deux avant-corps Nord et Sud de la façade de Lescot que l'on construit, les admirables demi-reliefs de femmes qui s'y trouvent, sur le modèle des deux déjà précédemment sculptées à l'avant-corps central ¹.

Suivons les travaux. Les premiers mois de 1550, le peintre-doreur Louis du Brueil fait marché pour décorer d'or fin huit tuyaux de bronze placés sur les nouveaux avant-corps et destinés à « jeter les eaux du dict bastiment ».

En juin 1550, afin de s'y prendre suffisamment à l'avance, on décide de passer

1. Voir P. Vitry, *Jean Goujon*, Paris, Laurens (1908), in-8°, p. 67, 96, 99. Je rappelle le marché publié par Germain Bapst dans l'article de lui cité plus haut.

marché avec les entrepreneurs de charpenterie Claude Girart et Jacques le Peuple pour fournir les planchers du bâtiment en construction, mais chose à remarquer, et dont nous allons avoir ensuite l'explication, ce marché n'est dressé le 27 juin 1550 que pour ce qui serait le plancher du deuxième étage et pour le comble, en laissant

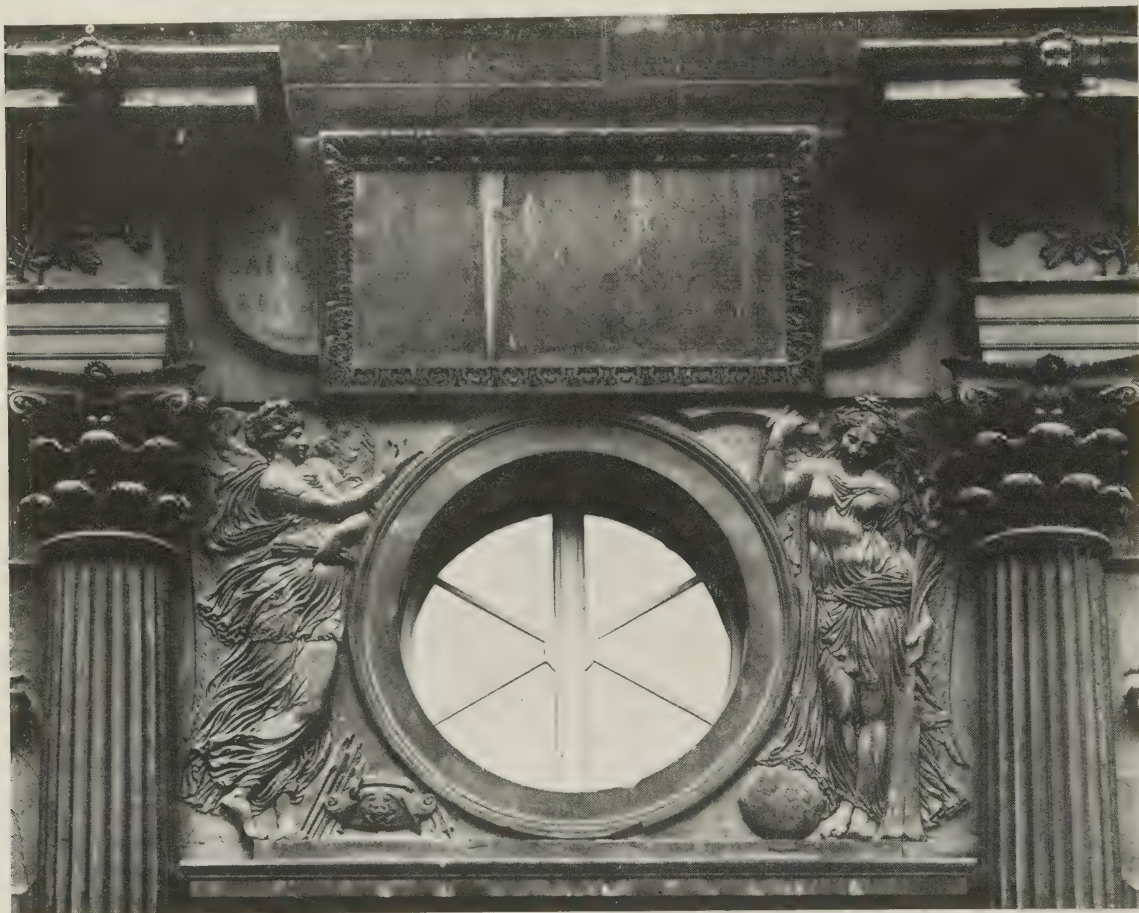


FIG. 4. — LE LOUVRE. Détail du pavillon Henri II. (Oculus au-dessus de la porte centrale.)

provisoirement de côté le plancher du premier. Ce plancher, donc, au-dessus du premier étage, comptera dix-huit poutres de 7 toises de long et de 18 pouces de large. Sur les poutres seront treize travées de solives, chaque travée garnie de deux lambourdes de 10 à 11 pouces de large et de 4 pouces d'épaisseur et de 7 toises de long, avec sablières le long des murs de 11 pouces de large et de 6 pouces d'épaisseur.

Pour le comble, nous nous trouvons en présence d'un détail nouveau, jusqu'ici ignoré. C'est qu'à la date du 27 juin 1550, Pierre Lescot n'a pas prévu de second étage au Louvre, sinon pour les trois avant-corps, et ces trois avant-corps vont

encore être plus bas que ceux qui existent actuellement de 3 pieds et demi. A la place du deuxième étage, Lescot élève un grand comble reposant directement sur la corniche au-dessus du premier. Le détail est donné dans le marché de charpenterie de ce comble ; nous avons dans ce devis ce qui concerne le nombre, la longueur, l'épaisseur, la largeur des poutres, en une ou plusieurs pièces assemblées entre les poinçons ; les solives, les lambourdes unies par des boulons de fer, la charpente du dessus de l'escalier Henri II prévue avec un plancher au dernier palier. L'ensemble de ce comble aura 32 toises 4 pieds de long sur 8 de large, comprises les épaisseurs des murs. Il comptera dix-huit fermes, chacune de quatre forces, deux poinçons, avec entretoises, contrefiches, mises en croix Saint-André et autres liens cintrés. Il y aura trois faîtes, quatre sous-faîtes. On détaille les petits combles derrière les trois frontispices des avant-corps avec leurs chevalets, chevrons et autres. On prévoit encore dans ce haut comble deux étages de pièces et leurs cloisons de bois. Les deux maîtres charpentiers Claude Girart et Jacques le Peuple passent ce marché avec Pierre Lescot, s'engageant à fournir toute la charpenterie en bon bois de chêne « vif, loyal et marchand » pour la somme de 6.500 livres tournois. L'absence d'indication relative au mur de l'Ouest, le vieux mur de Philippe Auguste et de Charles V, fait présumer que le comble, ici, est fixé à la hauteur même de ce vieux mur.

12 août 1550. Le rez-de-chaussée des deux avant-corps, aux extrémités de la façade du bâtiment, paraît entièrement achevé, car à cette date marché est passé avec le peintre doreur Louis du Brueil pour dorer de fin or à l'huile les lettres gravées sur les tables de marbre noir mises au-dessus des oculi des portes, ou comme dit le document, « au-dessus des deux porteaulex d'en bas faisant les coings de la grande salle que le roy faiçt édifier au Louvre ». Le fait que ces deux portes extrêmes sont dites aux coins de la grande salle vérifie bien que cette grande salle tient tout le rez-de-chaussée de l'aile. On met une inscription sur ce marbre noir à ces deux portes comme on en a mis une à la porte de l'avant-corps central.

5 septembre 1550. La grande salle de bal du rez-de-chaussée est assez avancée pour qu'on songe à son aménagement, et ici se place le marché déjà connu passé avec Jean Goujon pour la sculpture des cariatides¹. Je rappelle qu'il s'agit, comme le dit le texte, « de tailler quatre figures de femme de pierre dure de Trossy de dix pieds de haut ou environ en façon de termes, servant de colonnes pour servir à ung petit portique dedans la grande salle de bal du dict chastel du Louvre, au bout et en bas de la dicte salle, sous lequel portique est l'une des entrées de la dicte salle, le dict portique servant par haut, du dessus de la dicte entrée, à

1. Germain Bapst, *op et loc. cit.*

recevoir et mettre les hautbois et joueurs d'instruments, les dictes figures taillées de taille ronde selon et suivant un modèle de plâtre par ci-devant fait et à lui livré par le dict sieur de Clagny ». Le prix prévu est de 80 écus-sols par statue : les pierres seront fournies au sculpteur ; le 17 septembre suivant, le carrier de Saint-Leu, Adrien Bernard, fait marché en effet avec Lescot pour lui amener au

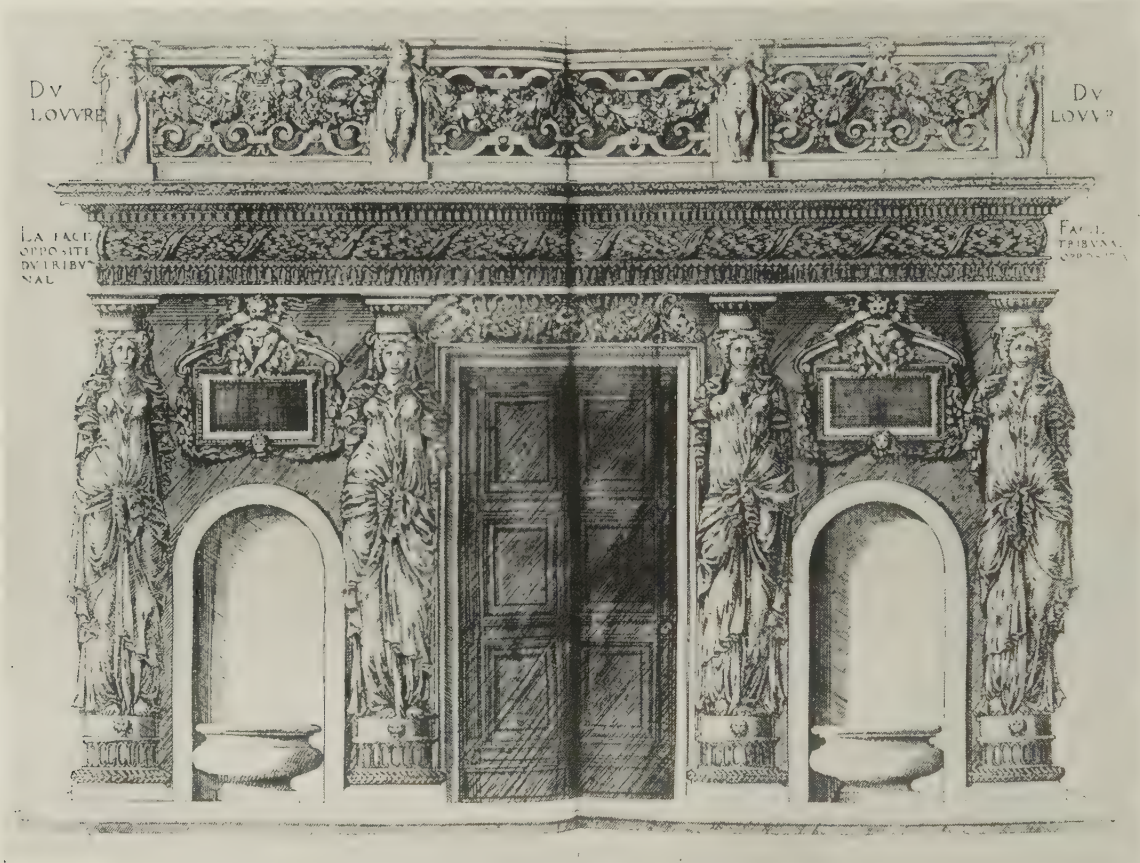


FIG. 5. — LES CARIATIDES, d'après A. du Cerceau.

guichet du Louvre « quatre grandes pierres de Trossy... de 10 pieds et demi de long sur 25 à 22 pouces de haut et 32 pouces de large », deux d'entre elles à livrer dans les dix jours, les deux autres cinq semaines après « pour servir de colonnes à un petit portique dedans la grande salle de bal que le dict seigneur roy fait construire en son hostel du Louvre au bout d'en bas de la dicte salle »¹.

Mais c'est précisément dans les deux mois qui suivent ce marché que l'on constate, cette fois, que la grande salle de bal, tenant, comme nous l'avons dit,

1. Ce dernier acte est dans le minutier de M^e Cousin.

sans interruption, toute la longueur de l'aile, est décidément trop longue eu égard à sa hauteur et à sa largeur, et on prend le parti de remédier à ce défaut en coupant cette salle du côté méridional pour la réduire. Nous apprenons par le marché passé le 1^{er} décembre suivant 1550 avec les maîtres charpentiers relativement au plancher à faire au-dessus du rez-de-chaussée, travail que sans doute on a retardé jusque là en raison des hésitations dans lesquelles on était à ce sujet, qu'on va prendre sur ladite salle de bal une pièce dénommée tribunal ou tribune. Les entrepreneurs Claude Girart et Jehan le Peuple, cautionnés par Jacques le Peuple, acceptent de faire l'ensemble de ce plancher au-dessus du rez-de-chaussée, qui sera établi, dit le texte, « à l'endroit de la grande salle et du tribunal ». Pour la grande salle, il y aura quatorze grandes poutres de 19 à 20 pouces d'épaisseur et de 7 toises de long, et pour le tribunal, quatre poutres : cela fera en tout dix-huit poutres. C'est précisément le chiffre indiqué par le marché du 27 juin 1550 pour l'ensemble du plancher situé au-dessus du premier étage du même corps d'hôtel. On a donc réduit la grande salle de bal de plus d'un quart.

Mais cette innovation n'est pas la seule : ce marché va nous en révéler une autre. Nous avons dit que François I^{er} et Henri II n'avaient prévu que la transformation de l'aile occidentale du Louvre, c'est-à-dire du bâtiment exactement compris entre l'aile méridionale sur la Seine et l'aile septentrionale vers la rue Saint-Honoré, ces deux vieilles ailes de Philippe Auguste et de Charles V demeurant intactes. Or ici la première est atteinte, d'une façon d'ailleurs encore insignifiante. Notre devis du 1^{er} décembre 1550 prévoit en effet l'aménagement, au delà du tribunal, c'est-à-dire dans l'aile méridionale « d'une petite salle, dit-il, derrière le tribunal ». Le plancher de cette salle aura quatre poutres, dont deux aux coins des murs, chaque poutre ayant 4 toises et demie de long, donc étant moins longue que celles de la grande salle, qui ont 7 toises. Cette adjonction étant encore minime, on peut dire que les projets de 1546 et de 1549, qui ne s'appliquaient qu'au corps d'hôtel occidental persistent.

Mais diverses modifications ont été opérées successivement sans que les entrepreneurs de maçonnerie aient, paraît-il, passé de nouveaux marchés à leur sujet. Pour cette raison, Lescot juge utile alors de dresser le 17 avril 1551, avec ces entrepreneurs, un grand marché général, récapitulatif, dans lequel seront rappelés tous les travaux antérieurement décidés afin d'en fixer le prix. Vont y être ajoutées aussi de nouvelles transformations. Par surcroît, chemin faisant, ce document nous apporte la distribution des bâtiments et nous donne d'utiles précisions sur l'édifice.

Donc au rez-de-chaussée il y a, nous l'avons vu, la grande salle (la salle des cariatides), puis le tribunal, enfin une petite salle dont nous venons de parler ;

« à l'autre bout, ajoute le marché, il y a le grand escalier servant à monter sur ladite grande salle » : c'est l'escalier Henri II. Au premier étage, au-dessus de la salle des cariatides, on nous informe maintenant qu'il va se trouver une autre grande salle, notre salle Lacaze, puis, au-dessus du tribunal, deux pièces dénommées garde-robe et cabinet. Ces deux pièces figurent sur le plan de du Cerceau : c'est ce qui va être bientôt l'antichambre du roi.

Reprenant dans son ensemble la construction entière de Lescot, ce document

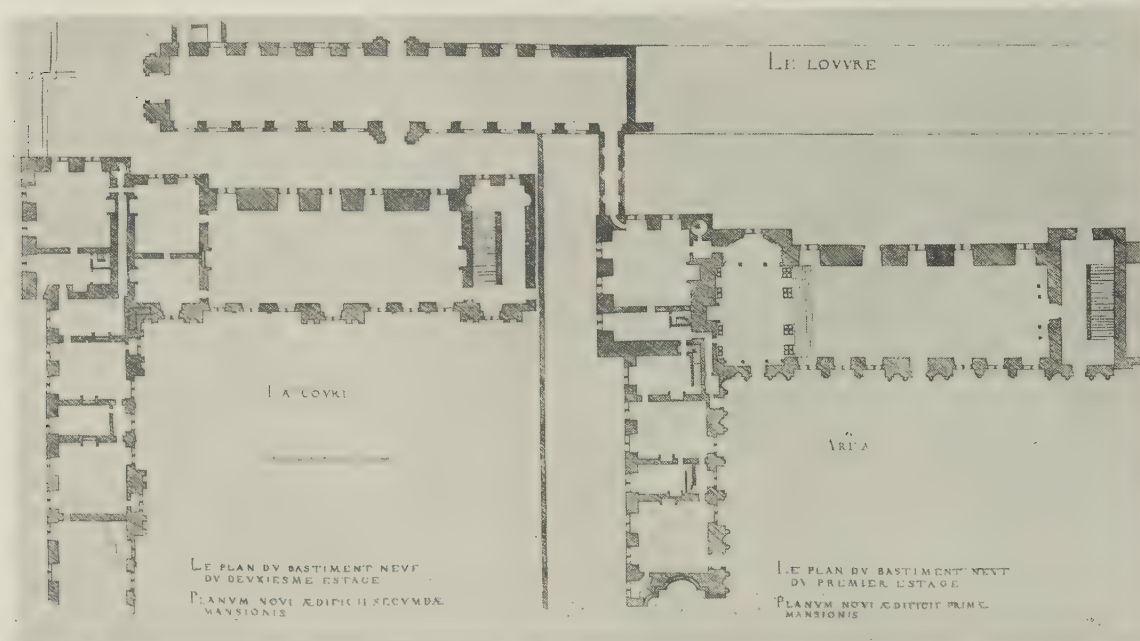


FIG. 6. — PLAN DU REZ-DE-CHAUSSÉE ET DU PREMIER ÉTAGE DE L'AILE OCCIDENTALE DU LOUVRE DE LESCOT, d'après A. du Cerceau.

du 17 avril 1551 décrit ce que nous avons vu faire depuis 1546, à savoir : fondations, façade du rez-de-chaussée ; détaille les trois avant-corps, les portes, les fenêtres, la corniche ; sur cette corniche, il prévoit maintenant les têtes de lion qui y sont encore, destinées à jeter les eaux de pluie ; il indique qu'au bas de la façade, qui doit être pavée, il y aura sur la cour une marche devant les fenêtres et trois marches devant les avant-corps. Puis il décrit enfin le premier étage que l'on édifie. Ce premier étage est tel qu'il est maintenant, à savoir : les trois avant-corps avec leurs douze colonnes et leurs trois croisées, et entre les avant-corps, les six fenêtres séparées par quatre pilastres, garnis de leurs bases et chapiteaux, cannelés, festonnés. Après quoi, au-dessus, une architrave, une frise et la grande corniche servant d'entablement ; sur la corniche, un dallage de pierre de liais, à joints couverts, pour recevoir les eaux « qui tomberont du comble directement », dit le

marché ; le deuxième étage n'est donc toujours pas prévu. Sur la corniche, au-dessus du premier et entre les avant-corps, on met « des appuis et clairevoies pour servir de garde-fols au-dessus desdites dalles », et voici les frontispices des trois avant-corps décrits : « Item, faut faire et lever les trois corps et pans de mur qui sont au-dessus des colonnes, depuis l'entablement, en amont, garnis de piliers, frontispices, corniches et autres moulures ainsi que le dict pourtrait (un dessin qui accompagne le devis) le démontre et ce non compris les figures et autres demi-tailles et autres pierres fines. » Ce sont les sculptures de Goujon. Bientôt nous allons constater que, comme nous l'avons dit, ce frontispice a 3 pieds et demi de moins de hauteur qu'actuellement.

De là notre marché du 17 avril 1551 passe à la façade occidentale du corps d'hôtel, vers l'Ouest, celle qui est conservée du temps de Philippe Auguste. Là, il prévoit que la partie du mur correspondant à l'escalier Henri II devra faire saillie sur la façade pour réaliser l'idée d'un pavillon distinct. La construction est reprise depuis le fond du fossé jusqu'au toit. La partie dans le fossé sera en talus, l'inclinaison du talus devant être semblable à celle des « autres vieux pans de murs », dit le texte, c'est-à-dire à l'inclinaison du talus du mur de Philippe Auguste, auquel on ne touche pas. Le mur de ce pavillon aura, au rez-de-chaussée, 9 pieds et demi d'épaisseur. Le mur commencera du côté du Nord à l'emplacement d'une tour qui a été abattue. Pour la cage de l'escalier Henri II, deux des murs sont repris depuis les fondations, le troisième étant l'ancien mur « du côté du vieil logis », revêtu d'un parement de pierre. Le marché indique ce que seront les montées de l'escalier Henri II, faites sur trois voûtes, des voûtes « à parquet », « une toute pleine, en bas, qui soutiendra le premier rang des marches au rez-de-chaussée », les murs intérieurs de l'escalier devant être « sans aucune moulure ni enrichissement ». Il y aura à ces voûtes de l'escalier quatre plafonds de liais ; l'escalier comptera cent quatorze marches de pierre de liais et aura 20 pieds de large dans œuvre. Du côté des offices, ce pavillon de l'escalier comptera six croisées, qu'on entourera d'une moulure, et une porte au rez-de-chaussée, allant aux offices.

Puis le marché en vient à la petite salle qui est derrière le tribunal et voici que cette salle se trouve maintenant élargie, agrandie : faisons ici attention aux projets nouveaux que le marché va nous révéler. Pour agrandir cette salle, on attaque le mur de pignon qui s'élevait à l'extrémité de l'aile méridionale du Louvre, tout contre la chapelle : on le réduit de 6 pieds dans son épaisseur, afin de donner plus de largeur à la pièce qu'on projette. Cette nouvelle pièce ira, de l'autre côté, jusqu'à la tour du coin du vieux Louvre, qui se trouve à l'extrémité Sud-Ouest de la forteresse, et le devis prévoit même qu'on « coupera un coin de la tour » « pour faire la chambre plus carrée ». Cette salle nouvelle, qui aura la

largeur de celle du tribunal, sera éclairée au Midi, sur la façade du côté de la Seine, par trois fenêtres, et voilà que le devis ajoute qu'il y aura « trois fenêtres en bas et trois en haut », c'est-à-dire trois au rez-de-chaussée et trois au premier étage : et c'est le grand pavillon du roi qui s'esquisse ! Le document ajoute : « On estoupera les vieils fenestres. » Donc on conserve encore le mur de Philippe Auguste et c'est dans ce vieux mur que se font les transformations indiquées.

Le devis s'occupe ensuite du grand mur de refend qui séparera le tribunal de

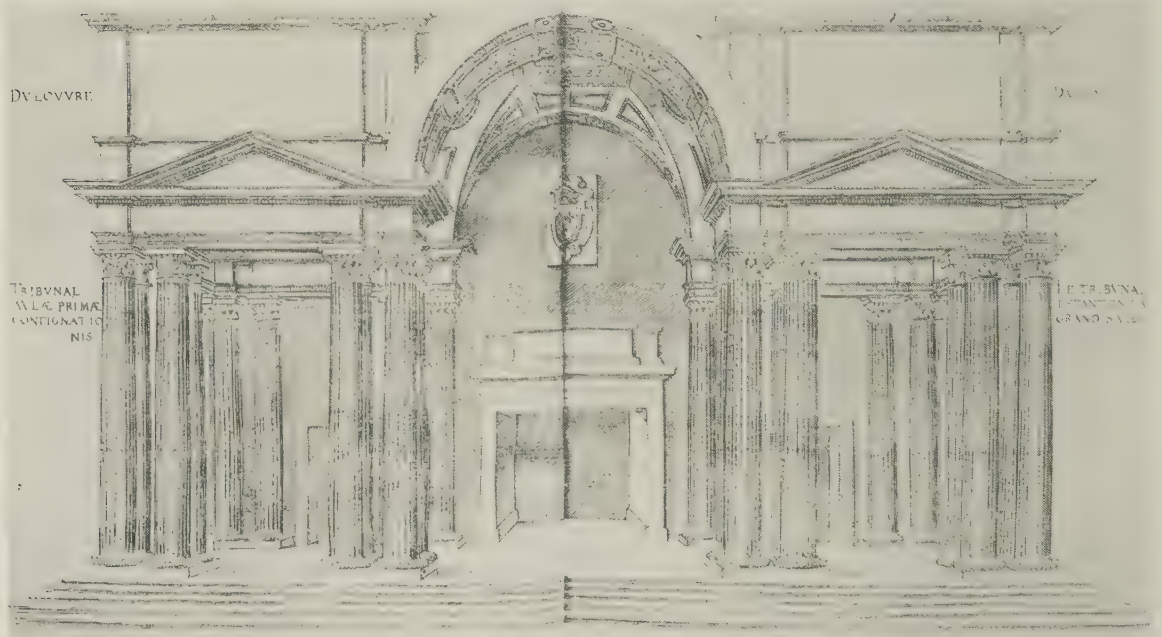


FIG. 7. — LA SALLE DU TRIBUNAL, d'après A. du Cerceau.

cette nouvelle salle sur la Seine. Il prescrit de le refaire depuis les fondations jusqu'en amont avec 4 pieds d'épaisseur au rez-de-chaussée ; à ce rez-de-chaussée, de ménager deux portes donnant accès à la salle du tribunal (elles figurent sur le plan de du Cerceau) et deux corps de cheminée montant « tout contremont jusqu'à la hauteur qu'il appartiendra », l'une pour la cheminée de la salle du tribunal, l'autre pour celle de la chambre sur la Seine (on les voit sur le même plan de du Cerceau). On prévoit en plus, dans le mur à monter jusqu'au toit, pour le premier étage et le galetas, trois autres corps de cheminée. Ainsi l'idée du grand pavillon du roi se précise et se développe.

Revenant au corps d'hôtel de Lescot sur la cour, le devis passe au mur qu'il faut édifier entre la salle des cariatides et la salle du tribunal, afin de distinguer les deux pièces et de soutenir en dessus la séparation entre la salle du premier étage,

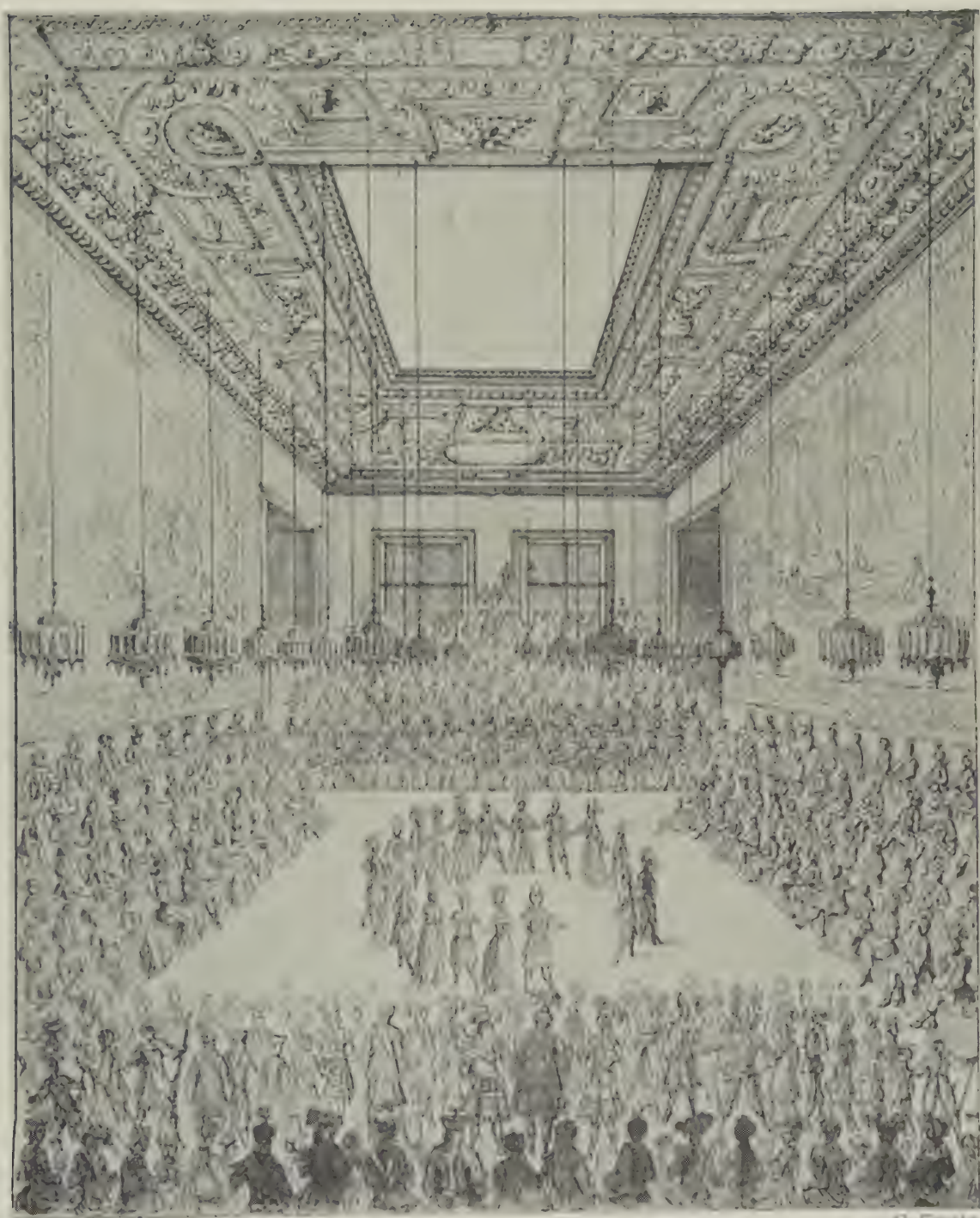


FIG. 8. — LA SALLE DE BAL DU LOUVRE. Dessin d'Israël Silvestre.
(Musée du Louvre.)

notre salle Lacaze, et le cabinet et la garde-robe, dont nous avons parlé plus haut. On établit ici, entre la salle des cariatides et le tribunal, des fondations à 12 pieds de profondeur ayant 5 pieds d'épaisseur ; puis au rez-de-chaussée on élève sur ces fondations huit colonnes de pierre de Trossy avec leurs bases et leurs chapiteaux, colonnes festonnées et cannelées, surmontées de corniches à plates-bandes, et au-dessus de cette corniche, entre les colonnes, on met une arcade en pierre de Trossy ornée de moulures ; des deux côtés de l'arcade, au-dessus de la corniche, il y aura deux ovales ; au-dessus des colonnes et de l'arcade s'élèvera le mur destiné à séparer, à l'étage supérieur de la grande salle, la garde-robe et ce que le marché appelle cette fois-ci l'antichambre. Ce mur aura 2 pieds d'épaisseur. De la salle des cariatides on accédera à la salle du tribunal par trois marches. Tout cela n'est pas précisément ce qui se voit dans le dessin de du Cerceau, lequel indique cinq marches et montre sur le plan que ce ne sont pas huit colonnes, mais seize, qui supportent le mur d'au-dessus. Dans du Cerceau il n'y a pas non plus d'ovales. Le projet du 17 avril 1551 a peut-être été modifié postérieurement. Tout ce que nous donne du Cerceau est plutôt un avant projet qui n'a pas été exactement réalisé.

Après l'intérieur, le devis s'occupe de la façade occidentale du corps d'hôtel de Lescot, c'est-à-dire du vieux mur épais de Philippe Auguste que l'on conserve à l'Ouest, et parle des croisées qu'il s'agit de pratiquer dans ce mur : « Item faut percer et faire dedans ce vieil mur qui demourera, du costé des fossés, vers les offices, dix croisées, savoir : cinq au rez-de-chaussée de la grande salle (celle des cariatides) et cinq à l'estaige du dessus. » On fera ces croisées en pierre de Saint-Leu, qu'on reliera au vieux mur, et on bouchera les anciennes fenêtres devenues inutiles. Constatons encore ici qu'il n'est pas question de second étage.

Tel est cet important marché du 17 avril 1551. Le prix de l'ensemble des travaux de maçonnerie est estimé 66.000 livres. Ainsi nous voyons comment les idées peu à peu ont évolué et de quelle manière se développe à mesure la pensée première des constructeurs. Continuons l'analyse de nos textes.

Le 10 décembre de la même année 1551, un marché est passé avec Jean Goujon au sujet de la cheminée qui a été prévue dans la salle du tribunal et dont le coffre est aménagé au dedans du grand mur de refend, séparant cette salle de celle qui est sur la Seine. Par ce traité, Jean Goujon s'engage « à faire et tailler deux figures de pierre dure de Trossy de la hauteur chascune de 8 pieds 8 poulces et 2 pieds et 1 poulce de large, sur l'espoisseur qu'il appartient, lesquelles figures serviront à enrichir les deux costés d'une cheminée qui sera au cabinet de la grande salle de bal audiçt Louvre ». Le prix convenu est de 160 écus d'or : on donne d'avance à l'artiste 40 écus, le reste lui sera livré au fur et à mesure du travail. Ce sont les deux

statues de Mars et Cérès de la cheminée du tribunal que tout le monde, avec L. Courajod, présumait bien être de Goujon et que Fontaine a restaurées.

Cependant les entrepreneurs ont commencé à édifier le grand mur de refend qui doit séparer la salle du tribunal de la nouvelle salle sur la Seine. Ils ont attaqué la tour du Sud-Ouest de l'ancien Louvre pour la « recouper » et la diminuer. Ils ont élevé le mur de pignon environ au tiers de sa hauteur, lorsqu'ici Henri II change encore d'avis, et au lieu des arrangements qu'il a prévus en utilisant le vieux bâtiment du moyen âge, dans cette partie du Louvre, il conçoit — et Pierre Lescot, sur ses indications, en dessine le plan pour terminer le corps d'hôtel du côté de la Seine — non plus ce qui a été prévu, mais un nouveau et vaste pavillon, très élevé, monumental, qui va être le pavillon du roi. Cette fois, renonçant nettement à l'idée de François I^{er}, on ne se borne plus à transformer l'aile occidentale du Louvre, on projette autre chose, dont la construction de ce pavillon, énorme par rapport à la façade si réduite, à côté, du corps d'hôtel à un étage, sur la cour, nous révèle l'importance. Un nouveau marché est passé à cette intention. « Pierre Lescot, est-il dit dans ce document, tant pour satisfaire au commandement et vouloir du roy, auroit dès l'an 1551, le vendredi dix-septième d'avril, fait marché avec lesdicts Guillain et Saint-Quentin, suivant que convenu est par icelui et de par le dict seigneur roy, voyant le commencement des édifices grandement encomencés et pour la décoration d'iceux, sans avoir égard au premier dessin, ne semblablement aux marchés faicts sur icelui, auroit voulu et ordonné estre construit à l'un des bouts du dict bastiment, un grand pavillon regardant d'un costé la rivière et de l'autre costé les offices et Porte Neuve... » etc.

Le plan du nouveau pavillon dressé, les entrepreneurs Guillain et Saint-Quentin ont consenti, sans nouveau devis, à les exécuter et ont démoli ce qui avait été commencé, et non seulement ce qui venait d'être remanié, mais tout ce qui restait dans cette partie du vieux Louvre des constructions anciennes, celles de Philippe Auguste et de Charles V, rasant murs et tourelles, jusqu'aux fondations. Et c'est seulement le 8 février 1555 que Lescot estimera le moment venu de dresser le marché de ces nouvelles constructions : il le dit dans le traité : « Parce que les dicts ouvraiges, pour le dict grand pavillon, fera-t-il écrire, ont été encomencés par les dicts Guillain et Saint-Quentin avant avoir faict marché avec eux, le dict sieur de Claigny désirant savoir la despence que ce pouvoit faire, a faict marché entier dessus les dicts ouvraiges, selon que par le menu est déclaré au devis qui s'ensuit. » Écoutons ce que va nous dire ce devis. Il va nous apprendre entre autres détails le nombre et la distribution des pièces de ce grand pavillon et leur destination future, qui est d'être le logis personnel du roi et ses appartements.

Il décrit d'abord les démolitions qui ont été effectuées. On a abattu la tour

du coin, les vieux murs, ceux qui avaient été réparés, ceux qui ont été faits de neuf, tout. On a repris les fondations au niveau du fond des fossés sur trois façades : la première regardant la rivière, la seconde du côté des offices et de la Porte Neuve, c'est-à-dire à l'Ouest, la troisième en retour au Levant. On a monté les fondations du fond des fossés sur 3 toises et demie de hauteur, avec parement de pierre dure de clicquart de Vaugirard, en comprenant l'inclinaison des talus semblable à

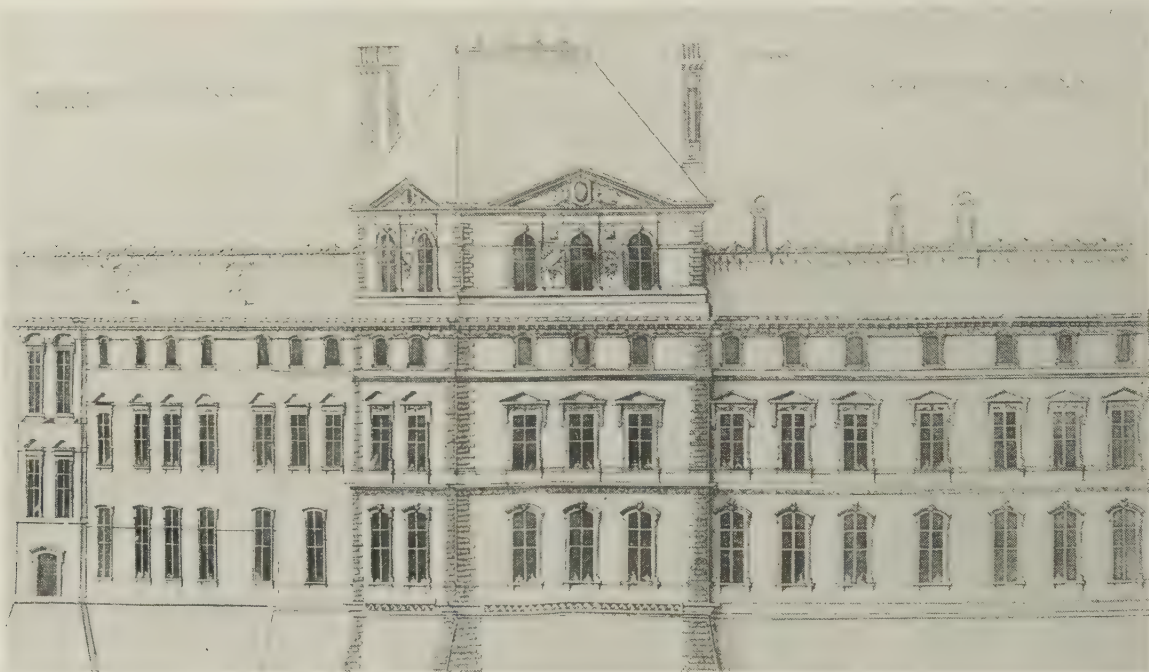


FIG. 9. — LE GRAND PAVILLON DU ROI, LES AILES MÉRIDIONALES ET OCCIDENTALES DU LOUVRE DE PIERRE LESCOT, d'après A. du Cerceau.

celle des autres murs du Louvre. Les fondations ont eu 9 pieds d'épaisseur à la base, 6 en haut du talus.

Puis le devis décrit l'élévation du nouveau mur au-dessus. Nous pouvons suivre exactement la description sur la planche de du Cerceau. Au haut du talus est mise une grande corniche, garnie au-dessous d'une frise ornée de moulures. Le bâtiment va comporter un rez-de-chaussée et trois étages. Aux angles, de fond en comble, on mettra de grandes pierres « avec bosse saillante taillée à la rustiq » en pierre dure de Trossy. Sur les trois faces, il y aura en tout quinze croisées et cinq demi-croisées, à savoir : au rez-de-chaussée, cinq, trois au Sud et deux à l'Ouest, toutes encadrées de moulures, l'appui de chaque croisée formant corniche qui se poursuivra jusqu'aux angles du pavillon ; au premier étage, cinq grandes croisées de même, chaque fenêtre surmontée d'une frise et d'un frontispice triangulaire

soutenu par deux rouleaux ; au deuxième étage, cinq demi-croisées au-dessus d'une frise ornée, accompagnée d'une table régnant tout autour du pavillon ; entre le deuxième et le troisième étage, une grande corniche de 3 pieds 2 pouces de saillie, avec moulures et une frise « enrichie et taillée ». Remarquons avec quel soin Lescot raccorde son grand pavillon avec son corps d'hôtel à côté et a le souci de l'harmoniser avec lui : même niveau des étages, croisées semblables par leurs dimensions, leur ordonnance, le tout constituant un ensemble qui se continue exactement avec plus de richesse et d'élégance dans l'ornementation du pavillon. A la corniche du grand pavillon, il y aura quatre gargouilles qui jetteront l'eau de pluie dans les fossés. La corniche est couverte de dalles.

Puis le troisième étage du pavillon, très élevé, ceci dépassant les constructions antérieures du grand corps d'hôtel de la cour et les dominant, les écrasant même. Pensons toujours qu'il n'y a pas de deuxième étage au corps d'hôtel voisin. Ce troisième étage du pavillon ne comptera qu'une seule pièce, tenant toute la longueur et la largeur du pavillon, magnifique salle, très éclairée, ayant une vue superbe au Midi et à l'Ouest et qui sera destinée à être ce que le devis appelle « le grand cabinet du roy », c'est-à-dire cette salle où les souverains, comme Louis XIII, aimeront à venir travailler à des métiers divers et où se garderont ces objets de collections variées, royales, auxquelles les princes tiennent : souvenirs historiques, curiosités, manuscrits des anciens rois, imprimés, œuvres d'orfèvrerie, médailles, etc. Ce troisième étage aura, depuis la grande corniche d'où il partira jusqu'à celle qui régnera au niveau de la charpente du comble, 28 pieds et demi de hauteur, les murs étant épais de 4 pieds, avec parements extérieurs et intérieurs de pierre de Saint-Leu. La façade méridionale sera éclairée par trois grandes fenêtres « tournées à demi-rond », dit le marché, c'est-à-dire cintrées à la partie supérieure, encadrées de pilastres cannelés et striés terminés par une moulure en forme d'architrave régnant tout autour du pavillon. Le devis prévoit une décoration simple, mais élégante, une base saillante, aux angles de cet étage, surmontée, à ces angles, d'assises de pierre taillée en faces de diamant ; au-dessus des cintres des fenêtres, une corniche garnie de moulures, bordée d'une frise sculptée ; au-dessus de cette corniche, un frontispice triangulaire, aux trois façades, contenant : au centre, un ovale ou « un rond » et, dit le texte, « une saillie de pierre à chacun costé d'icelle ovale, pour faire les figures de demi-taille aux costés des dictes ovalles ». Il y aura une saillie de pierre de même entre les croisées pour des sculptures analogues.

Les murs de refend de ce grand pavillon sont décrits : d'abord celui qui le sépare du grand corps d'hôtel, au Nord : il aura dix pieds d'épaisseur, il devra contenir sept corps de cheminée, et voilà l'origine de l'appellation de notre salle des sept

cheminées. Mais le détail de la destination de ces sept cheminées va nous apprendre en même temps, pour chaque étage, l'attribution des pièces du grand pavillon. Au rez-de-chaussée se trouveront : la cheminée déjà mentionnée de la salle du tribunal, puis celle de la pièce à côté, qui donne sur la Seine, et cette pièce est dénommée « salle du conseil », laquelle est accompagnée, vers l'Est, d'une antichambre. Voilà donc le rez-de-chaussée du pavillon. Au premier étage, au-dessus de la salle du tribunal, il y a deux cheminées correspondant à deux pièces, dont l'une, celle vers l'Ouest, est dite l'antichambre du roi, l'autre, vers l'Est, la garde-robe.

Toujours à ce premier étage, cette fois-ci du côté de la Seine, il y a, au-dessus de la chambre du conseil, une cheminée dans une pièce qui est de la même dimension que cette chambre du conseil et est appelée « la chambre du roy » : c'est la future chambre de parade des rois Henri IV et Louis XIII. A côté est un cabinet. Enfin la sixième et la septième cheminées sont pour deux pièces situées au deuxième étage au-dessus de l'antichambre et de la garde-robe du roi.

Au milieu du grand mur de refend, qui est toujours entre le grand pavillon et le corps d'hôtel, au premier étage, il est dit qu'il sera pratiqué un passage, un corridor, « une grande allée », destinée à faire communiquer la chambre du roi avec la garde-robe. Sur le plan de du Cerceau, qui donne ce corridor, la porte allant à la garde-robe a été bouchée et ce passage fait communiquer la chambre du roi avec les appartements de la reine de l'aile méridionale du Louvre que Lescot construira ultérieurement. Puis, dans ce corridor, à un endroit difficile à préciser, le plan de du Cerceau ne donnant pas d'indication à cet égard, ce qui fait supposer que les lieux ont été modifiés lors de la construction de l'aile méridionale ou postérieurement, le devis parle d'un escalier allant du premier au troisième étage et destiné à faire communiquer la même chambre du roi avec le grand cabinet du haut du pavillon. On ne saurait confondre cet escalier avec la petite vis encore subsistant qui se trouve à l'angle Nord-Est du pavillon, car cette vis est prévue à la suite dans notre marché sous la forme suivante : « Faire dedans l'espoisseur du dict mur (le mur de refend entre le grand pavillon et le corps d'hôtel), au bout d'icelui mur, vers les fossés du dict chateau, une viz secrète qui servira à monter depuis le rez-de-chaussée jusques au cabinet du seigneur (roy), la dicte viz garnie de marches de pierre de liais. »

Du mur de refend séparant le pavillon du corps d'hôtel, venons à celui qui s'élève entre ce pavillon et la vieille aile méridionale conservée intacte tout contre la chapelle du Louvre. On le refait entièrement, avec 10 pieds d'épaisseur au rez-de-chaussée et 4 pieds et demi au-dessus. Dans cette épaisseur du mur on construit deux corps de cheminée pour servir, l'un à ce qu'on appelle cette fois la « chambre »,

qui est le cabinet attenant à la chambre de parade du premier étage, l'autre au cabinet du roi au troisième étage.

Puis on détermine des cloisons de séparation à élever dans le grand pavillon, comme, par exemple, celle, au rez-de-chaussée, entre la salle du conseil et l'antichambre adjacente ; au premier étage, entre la chambre de parade et le cabinet à côté.

Le devis prévoit encore la maçonnerie et le hourdage des planchers du grand pavillon. Il y a quatre planchers à faire : un au rez-de-chaussée et les trois autres aux étages.

Puis voici un détail nouveau. La partie de l'édifice où se trouve le tribunal, au rez-de-chaussée, et l'antichambre du roi, au premier étage, devra faire saillie sur le mur Ouest du grand corps d'hôtel, de façon à constituer un petit pavillon symétrique de la saillie que forme déjà à l'autre extrémité de ce corps d'hôtel le pavillon de l'escalier Henri II. On reprendra ce pavillon du fond du fossé ; on le montera dans la même forme que le reste du corps d'hôtel, avec cinq grandes croisées : une au rez-de-chaussée et les quatre autres, deux par deux, aux deux étages du dessus. Tout en haut, on reproduira la corniche « de l'ordonnance et façon » du reste du bâtiment. Remarquons qu'ici Lescot exhausse ce pavillon d'un second étage, qui vient coïncider avec le second étage du grand pavillon.

Ainsi s'est esquissé peu à peu ce grand bâtiment, dépassant de beaucoup le projet de 1546, l'agrandissant, le haussant. L'idée de la construction de ce pavillon placé au bout de la façade du corps d'hôtel, qu'il surmonte de plus de 10 mètres, sans compter le comble, et qu'il paraît écraser, est difficile à concevoir si on ne l'associe pas à quelque plan d'ensemble comportant des masses symétriques semblables destinées à se faire pendant et dont ceci ne serait qu'une partie. Mais aussi, dès lors, on devine que la façade du corps d'hôtel de Lescot sur la cour, avec son unique étage surmonté d'un comble, même coupé par trois frontispices, va vraiment paraître trop basse, trop menue, trop courte, auprès de la haute silhouette du grand pavillon qui la flanque, et en effet, le constatant, Lescot, le 8 février 1555, fait un nouveau marché et, avec l'avis favorable d'Henri II, décide d'exhausser cette façade en construisant enfin le deuxième étage qui existe actuellement, semblable à celui du grand pavillon et du petit pavillon de l'antichambre, et qui équilibrera mieux les lignes. Dans le marché passé à cette date, par lui, devant Jacques Boisselet et Germain Le Charron, notaires, avec les entrepreneurs Guillaume Guillain et Pierre de Saint-Quentin, il indique bien, et ceci est à retenir, que c'est à la suite du marché précédent du 17 avril 1551 qu'il a, « suivant la volonté et commandement du roy », entrepris et commencé le deuxième « étage sur le grand corps d'hostel en lieu du galletas ». C'est cette entreprise qu'il

régularise aujourd'hui par un nouveau marché. Il décrit ce qu'il a fait. Il a bâti sur la grande corniche du premier étage un mur de 14 pieds de haut « pour faire, dit-il, un estai plus hault au dict bastiment, outre le contenu du marché ». Sur la cour intérieure, à cet étage nouveau, il a mis six fenêtres, entourées de moulures ; entre les fenêtres, des pilastres, avec leurs bases et leurs chapiteaux, et au-dessus d'elles, une nouvelle corniche tout le long de la façade. Il a surélevé également les trois avant-corps ou frontispices de 3 pieds et demi de plus qu'il n'avait été prévu dans le marché de 1551. C'est donc ici que nous apprenons ce



FIG. 10. — LA FAÇADE EXTÉRIEURE DE L'AILE OCCIDENTALE DU LOUVRE DE PIERRE LESCOT, d'après une restitution de H. Legrand.

détail important signalé plus haut. Il a mis aux trois frontispices de grandes pierres de Saint-Leu en saillie « de quoi ont esté faictes les figures et demi-tailles qui sont au dit lieu » : elles sont de Jean Goujon. Il a « escarri, assis et maçonné les dictes figures du dict frontispice au dict lieu où elles sont de présent ». Enfin au-dessus du deuxième étage, il a placé des claires-voies et garde-fous le long de la corniche « à façon beaucoup plus riche qu'il n'est déclaré par le dict marché » (celui de 1551).

Il a fait également des modifications à la façade du côté des offices. Il y a aussi élevé un second étage, correspondant à celui de la cour intérieure ainsi qu'à celui du grand et du petit pavillon. Il l'a construit de la même épaisseur que le mur de Philippe Auguste, soit de 10 pieds ; il y a ménagé cinq fenêtres entourées de mou-

lures, surélevé de même le pavillon correspondant à l'escalier Henri II et le long de toute la façade, il a mis une corniche faite en bec de corbin de pierre de liais, recouverte de dalles de pierre à joints couverts « pour recevoir et gecter les eaux qui tomberont des combles dans les dites dalles aux fossés du dict lieu par les gargouilles qui sont en la dicte corniche ». Les souches de cheminée ont été surélevées à proportion.

Les deux façades Est et Ouest du grand corps d'hôtel sont dès lors exhaussées. Elles s'ajustent mieux avec les hautes lignes du grand pavillon du Midi.

Diverses autres modifications de détail effectuées dans le reste de la construction sont également signalées dans ce marché du 8 février 1555.

Pour accéder de l'escalier Henri II à la salle des cariatides, on a fait une grande porte sous les cariatides, entourée de moulures, avec à droite et à gauche, dans l'intérieur de la salle, deux grandes niches — elles se voient dans le dessin de du Cerceau représentant les cariatides (voir fig. 4) — garnies « d'un siège », dit le texte, et au-dessus des niches deux « tables » ou tableaux de pierre « ornés et enrichis » de sculptures.

Autre modification, mais qui ne se voit pas dans le plan de du Cerceau : un petit escalier a été pratiqué dans l'épaisseur du même mur de la cage de l'escalier Henri II, au-dessus de la porte précédente, vraisemblablement pour accéder à la tribune des cariatides.

Dans l'escalier Henri II, aux paliers, on a mis de grandes niches garnies de bancs, à droite et à gauche des fenêtres. Au premier étage, la porte donnant accès à la grande salle — notre salle Lacaze — a été ornée de moulures, frise, corniche, avec « une saillie de pierre de Trossy pour faire des figures... ». Dans le même mur, à côté de cette porte, dans la grande salle même, on a élevé un corps de cheminée destinée à cette grande salle. Puis on a relevé la maçonnerie de la cage de l'escalier Henri II de la hauteur correspondant au deuxième étage général du bâtiment surhaussé. Le mur de refend donnant sur la vieille aile septentrionale du Louvre, que l'on avait conservé en le revêtant d'un parement de pierre de Saint-Leu, a été relevé de 5 toises en hauteur sur la même épaisseur que le reste de la vieille muraille.

Les voûtes de l'escalier Henri II avaient été prévues en pierre de Saint-Leu : on les a faites en pierre de Trossy. Elles ne devaient compter que quatre voûtes et trois plafonds aux paliers. Le surhaussement général a entraîné la construction d'une voûte supplémentaire et d'un plafond de plus. Au dernier plafond, du côté des offices, a été mis un contrefond de grandes pierres de liais ayant 10 pieds de long, tout d'une pièce, de la largeur de l'escalier. Aux deux paliers, du côté de la cour, premier et deuxième étages, ont été mis aussi deux contrefonds semblables,

dont la majeure partie est de grande pierre de liais, également tout d'une pièce, et le reste en pierre de Saint-Leu. On remarquera qu'il n'est pas parlé de sculptures aux plafonds de l'escalier Henri II.

Dans la salle des cariatides, enfin, comme changement, relevons la maçonnerie de vingt-quatre corbeaux destinés à soutenir les poutres du plafond, corbeaux de 3 pieds et demi de saillie et 4 pieds et demi de haut, constitués chacun de quatre grandes pierres de liais assemblées, et aux coins de la salle, quatre demi-corbeaux en forme de piliers. Tous ces corbeaux disparaîtront en 1630, quand Louis XIII substituera au plancher de la grande salle du premier étage, vétuste et menaçant ruine, la voûte en pierre qui existe aujourd'hui.

Finalement l'ensemble des modifications constatées le 8 février 1555 pour la construction du Louvre représente, sur les devis précédents, un surplus de dépenses de 25.739 livres tournois.

Tels sont les renseignements que nous fournissent sur les premières constructions du Louvre de Lescot les documents notariés dont nous venons de faire état. On a constaté que chacun des devis n'a pour objet que de spécifier à un entrepreneur déterminé le travail que celui-ci a à faire ou a fait et le prix que le travail doit lui être payé et rien de plus. Les rédacteurs n'avaient pas à dire si les travaux envisagés se rattachaient ou non à quelque plan d'ensemble, comment ils s'y rattachaient et quel était ce plan. Pareille préoccupation était étrangère à l'objet de leur marché.

Il n'y a pas de doute que la première pensée de François I^{er} n'a bien été que de transformer l'aile occidentale du vieux Louvre de Philippe Auguste pour en faire, ainsi que le dit le *Journal d'un Bourgeois de Paris sous François I^{er}*, « un logis de plaisance pour y soi loger »¹. Henri II devenu roi a continué le projet de son père. Puis il le modifie pour avoir au rez-de-chaussée de l'aile occidentale une salle de bal plus grande que celle qui avait été prévue. Cette modification entraîne successivement d'autres, qui aboutissent à ce que cette aile occidentale est finalement surélevée et prolongée vers la Seine par un grand pavillon, considérable eu égard au reste du Louvre. Que signifie ce pavillon ? Il indique que l'architecte ne se borne plus à transformer une aile du Louvre, mais qu'il a conçu un dessin plus vaste, puisque des pavillons symétriques à celui-ci, comme il doit en avoir été prévu, conduiront à la nécessité de proportions de façades des ailes bien autrement étendues, afin d'équilibrer le tout. Or Pierre Lescot, sous Henri II, nous le savons, a commencé l'aile méridionale du Louvre, sur la Seine, dans le même style et sur

1. *Journal d'un bourgeois de Paris sous François I^{er}*, éd. Bourrilly, p. 274.

le modèle de l'aile occidentale, qu'il avait précédemment élevée. Donc il avait bien en effet un plan en main beaucoup plus important que le premier plan de François I^{er} et il visait à autre chose qu'à transformer simplement l'aile occidentale.

Nous devons rappeler ici, qu'après Henri II, Henri III, le 25 septembre 1578, nommant, à la mort de Lescot, Jean-Baptiste Androuet du Cerceau pour remplacer celui-ci comme architecte du Louvre, donnera mandat au nouvel architecte de conserver les plans et dessins laissés par Lescot relativement au Louvre, afin de les continuer et de les achever, « plans et dessins arrêtés et fixés par le roi Henri II lui-même », dira expressément Henri III¹. Henri IV, poursuivant la grande galerie et les Tuileries en 1594, affirmera de son côté suivre les plans antérieurement établis, c'est-à-dire ceux de Henri II². En 1624, Louis XIII, entreprenant les constructions qui vont réaliser le grand quadrangle de la cour carrée du Louvre, déclarera suivre « les plans et dessins pour la construction de nostre dit chasteau (du Louvre) faits et arrêtés du règne du roi Henri II³ ». En 1665, Colbert rappellera au cavalier Bernin que le Louvre se construit suivant les plans arrêtés du temps de Henri II⁴.

Ainsi la tradition conservée et perpétuée, proclamée dans des actes publics signés des rois successifs, établit que Henri II a bien conçu et arrêté de son vivant ce qu'on a appelé le grand dessein du Louvre, c'est-à-dire ce qui a été exécuté dans les règnes suivants, à savoir : la grande galerie, qui n'avait de raison d'être que pour conduire du Louvre aux Tuileries, les Tuileries, et le grand quadrangle de la cour carrée. Il résulte du présent travail que ce grand dessein a été fixé entre 1551 et 1559.

Cet exposé complète donc l'ensemble des conclusions auxquelles j'étais parvenu, en 1910, dans des articles de la *Gazette des Beaux-Arts* relativement aux plans du Louvre de Pierre Lescot⁵. Il les précise. Il ne les contredit pas.

LOUIS BATIFFOL

1. Le texte du document est dans le livre de J. L'Escuyer : *Le nouveau stile de la Chancellerie de France*, Paris, J. Richer, 1622, in-12, liv. II, p. 42; et la date, dans les *Comptes des bâtiments du roi*, éd. de Laborde, Paris, 1877, in-8°, t. I, p. XXXVIII.

2. Arch. nat. *Mémoriaux de la Chambre des Comptes*, P. 2334, p. 946. Lettres patentes du 17 novembre 1594.

3. *Déclaration du roi sur la construction de son château du Louvre...* (5 janvier 1624), Paris, F. Morel, 1624, in-12, p. 5.

4. Mémoire de Colbert de 1665 dans *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, éd. P. Clément, t. V, p. 259.

5. Voir mon article : *Le Louvre et les plans de Lescot*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 4^e période, 1910, t. III, p. 273 et suivantes.



GIRODET ILLUSTRATEUR A PROPOS DES DESSINS INÉDITS SUR L'ÉNÉIDE

IL ne saurait être ici question de dire quel peintre tout rempli du plus pur sens de l'art et de la plus noble conscience fut Aimé-Louis Girodet-Trioson, non plus que de retracer sa carrière ; M. F.-A. Coupin, entre autres biographes, en a fixé avec un soin pieux, dans une fidèle et sérieuse notice¹, les points essentiels, ainsi que les vrais mérites et la valeur de ce grand artiste. Toutefois, devant la série de dessins dont l'examen fait l'objet de cette étude, je ne puis me dispenser de rappeler à quel point Girodet était possédé du goût prononcé, de l'amour profond pour mieux dire, de l'Antiquité, et combien aussi était inhérent, impérieux en lui, et par voie de conséquence, le souci de la perfection du corps humain, en un mot de la belle forme quelle qu'elle soit, s'inspirant des plus beaux modèles de l'art grec, s'efforçant tout à la fois de donner à ses sujets et aux figures qui les composaient la plus haute tenue jointe au sens le plus exact. A cet égard, n'oublions pas que Girodet était remarquablement doué, car il était peintre, poète, écrivain didactique. Ces rares qualités, si brillantes en lui, étaient reconnues de tous, et l'on doit remarquer, à ce propos, qu'il n'y avait pas qu'un simple attachement de maître à élève dans l'affection que lui portait David ; le maître de génie lui accordait de plus, et largement même, une véritable admiration. Ne l'avait-il pas encouragé dès son jeune âge dans la voie des arts, ayant reconnu en lui un goût très prononcé pour la nature joint à une imagination libre, hardie, que soutenait une émotion vive et profonde² ?

N'ayant à m'occuper ici que de Girodet dessinateur et illustrateur inspiré par l'Antiquité, je me bornerai à cette donnée restreinte. Dans le genre de compo-

1. F.-A. Coupin, *Œuvres posthumes de Girodet-Trioson*. 2 vol. in-8°, Paris, J. Renouard, 1829.

2. Voir F.-A. Coupin, *op. cit.* T. II, p. 314.

sitions dont il puisait les sujets chez les poètes grecs et latins, et dont il fut, pour certains, le traducteur, il n'eut guère de compétiteur de son envergure, bien qu'il se trouvât quelques-uns de ses contemporains, tels que Prud'hon, Guérin, Grôs, Gérard, entre autres, qui composèrent dans le même genre, plus ou moins heureusement. Le seul que l'on doive citer, car le rapprochement est inévitable en ce qui concerne seulement l'œuvre gravée, est l'Anglais John Flaxman ; toutefois la comparaison reste-t-elle en faveur de l'artiste français.

Mais, question préalable : où Girodet avait-il puisé le germe de ce goût si manifeste pour l'Antiquité que reflète une grande partie de son œuvre ? Était-ce à l'école de David ? Là pouvait en être le point de départ. Plus exactement, certes, il l'avait en lui, faut-il croire, d'autant qu'il montra de suite et postérieurement un génie inventif, indépendant et varié. Aucun peintre de son époque n'en donna plus de preuves. Qu'y a-t-il de plus opposé que l'*Hippocrate* et l'*Endymion*, la *Révolte du Caire* et le *Déluge*, mis en regard des *Funérailles d'Atala*, cette page d'un sentiment pur, chaste, désolé et touchant. Ce qu'on peut dire, c'est que ce goût se développa sous certaines influences, qui purent féconder ses inspirations dès le début de sa carrière. Ses grandes admirations, on le sait, allèrent spontanément à Michel-Ange, à Raphaël, à Jules Romain et à Poussin, et cependant ses œuvres ne reflètent rien de ces puissants maîtres. Ce génie libre se portait où il voulait, et s'il fut dominé par un élément d'art déterminé, c'est bien par les œuvres de l'art grec, ce qui l'a amené à produire ces œuvres picturales dont les scènes sont empruntées à l'histoire ou aux légendes grecques, et encore plus à se complaire à consacrer une grande partie de son talent à composer des sujets puisés chez les poètes de la Grèce. Si, dans cet ordre de productions, on veut lui prêter un inspirateur, n'y eut-il pas pour lui, avant tout autre, un modèle plus indiqué que celui qu'il trouva dans l'admirable suite de dessins que composa Raphaël pour *les Amours de Psyché et de Cupidon*, modèle bien autrement suggestif que la suite des dessins de Flaxman consacrés à l'*Iliade*, à l'*Odyssée* et aux *Tragédies d'Eschyle* ? Certes, à la vue des trente-deux planches gravées au trait d'après les dessins du Sanzio, l'excellent élève de David dut saisir toute la beauté, l'ingéniosité, la grâce abondante du magistral commentaire que le maître d'Urbino avait tiré de la fable d'Apulée. Encore une fois, la marque caractéristique du talent de Girodet est dans ses productions inspirées de l'Antiquité.

Le cas de Girodet n'était donc ni particulier ni récent, car, sans faire de comparaison, on avait vu plus d'un artiste, et des plus grands, tels que le Vinci, Botticelli, Mantegna, Raphaël, Holbein et d'autres, céder à l'attrait d'illustrer quelque œuvre capitale ou célèbre ; que Girodet ait donné dans le même goût, on ne peut s'en montrer surpris. Il avait des lettres, un esprit critique qu'il appliquait avec une préférence marquée aux grands comme aux petits poèmes grecs et latins. Il y

exerçait donc ses facultés dans ce sens, et satisfaisait cette sorte de fascination qui porte l'artiste à traduire picturalement les scènes attachantes de ces œuvres demeurées immortelles.

La presque totalité de son œuvre procède du goût et du sens profond qu'il en avait, et si, en peinture, il réalisa des œuvres méditées et diverses, comme *Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès*, le poétique *Sommeil d'Endymion* et le *Pygmalion*, il élabora à côté une œuvre dessinée qui ne tendait qu'à interpréter les poètes légers grecs et latins où alla surtout sa préférence.

Cette œuvre, sorte de commentaire illustré de ces poètes, représente un travail considérable. Le nombre des dessins édités se monte à 187 planches gravées, qui se décomposent comme suit : *Odes d'Anacréon*², 54 planches ; *Sappho*, 11 planches ; *Bion*, 12 planches ; *Moschus*³, 12 planches ; *Les Amours des Dieux*⁴, 16 planches ; *Compositions sur l'Enéide*⁵, 78 planches ; *Compositions tirées des Géorgiques*⁶, 4 planches.

Ces publications, presque toutes dues aux soins de MM. Becquerel et F.-A. Coupin, ne parurent qu'après la mort de Girodet, survenue en 1824. Mais là ne se borne pas son œuvre d'illustrateur, qu'une mort prématurée vint interrompre.

Son biographe, F.-A. Coupin, a consigné, d'autre part, les compositions restées inédites. Il cite 16 dessins sur le poème de Musée, *Héro et Léandre*, traduit et mis en vers par Girodet lui-même ; 16 nouvelles compositions d'après *Ossian*, et encore 160 compositions sur les œuvres de Virgile : *Enéide* et *Géorgiques*. On vient de voir que sur ces 160 dessins 82 ont été publiés. Est-ce un choix spécial qui en fut fait à l'exclusion des 78 autres restés inédits ? C'est cette catégorie de dessins inédits qu'il m'a paru intéressant de faire connaître en y consacrant une courte étude. On ne peut s'étonner que Girodet ait entrepris d'illustrer ces poèmes, source féconde, mine incomparable, où tant d'artistes avaient puisé avant lui, où l'on puise encore, et dont le goût prédominait à son époque.

Avant de poursuivre, il y a lieu d'examiner comment ce goût prononcé de Girodet pour les œuvres de l'Antiquité s'alimentait au profit de son art. Il ne fit

1. Recueil de Flaxman : *Compositions from* : 1^o *The Tragedies of Æschylus*, designed by John Flaxman, engraved by Thomas Piroli (the original drawings in the possession of the Countess Dowager Spencer) ; 2^o *The Iliad of Homer*, etc. Rome, 1793 ; 3^o *The Odyssey of Homer*, engraved by Piroli. Rome, 1793.

2. *Odes d'Anacréon*, 54 planches gravées au trait par A. Chatillon, son élève. 1 vol. in-fol., Paris, 1825.

3. *Sappho, Bion et Moschus*, 35 planches gravées au trait par A. Chatillon, son élève. 1 vol. in-fol., Paris, 1829.

4. *Les Amours des Dieux*, 16 planches.

5. *L'Enéide*, suite de compositions de Girodet, lithographiées d'après ses dessins par Aubry-Lecomte, Chatillon, Counis, Coupin, etc., ses élèves, publiées par M. Parmentier, à Paris (s. d.).

6. *Compositions tirées des Géorgiques*, lithographiées par ses élèves, publiées par M. Parmentier, à Paris (s. d.).



GIRODET-TRIOSON
Les Grecs sortant du cheval de bois.
(Dessin pour l'Eneide — A. M. Fr. Firmin-Didot.)

pas fond sur la seule passion qu'il en avait, il les étudia sérieusement, se montrant respectueux et sagace interprète vis-à-vis d'elles. Ce goût, déjà si marqué dès ses débuts, se manifesta plus ardent encore au cours de son séjour à Rome, comme élève de l'Académie (1790-1792), s'imprégnant, se fortifiant par des copies, des dessins d'après l'antique, s'appliquant même à noter les détails jusqu'à la minutie, comme en donnent des exemples ses carnets de dessins ; l'un d'eux¹ montre un relevé très précis de pied antique chaussé d'une sandale. Il est visible, également, que l'étude des vases grecs lui fut familière et qu'il s'appliquait à en transposer les figures aussi fidèlement que possible, éclairé par une juste compréhension. Il en fournit de nombreux exemples, et l'on peut s'en faire une idée en examinant comment il a traité le vêtement et la coiffure de la femme qui parfume la chevelure d'Anacréon, dans sa composition sur l'ode XV. Cette étude des vases peints a été certainement pour lui une source d'enthousiasme et d'inspirations ; elles durent foisonner en lui et solliciter, tourmenter un esprit aussi entreprenant que le sien. Dans ce même carnet de croquis, auquel je viens de me référer, on voit, jetée sur un double feuillet, l'esquisse d'un rapt de femme par des centaures, d'une fougue magnifique, dont on peut regretter que Girodet ne l'ait pas portée sur la toile. Sur un autre feuillet se rencontre aussi la première esquisse de la *Scène du Déluge*.

Il serait à propos de consacrer toute une étude à Girodet illustrateur, de montrer ce qu'il offre de riche inspiration, châtiée à la fois, et de personnalité ; je ne puis que l'effleurer en passant, même en laissant de côté les œuvres citées et déjà publiées.

Ainsi trouvera-t-on concevable et naturel que le goût de Girodet ait été retenu par le touchant épisode d'*Héro et Léandre*, riche en sujets émouvants et tragiques, qui étaient bien dans sa nature, correspondaient à son sentiment, au point de traduire en vers, avant de l'illustrer, le petit poème de Musée. M. F.-A. Coupin indique seize dessins que Girodet y a consacrés ; un petit nombre seulement d'entre eux fut gravé. Il subsiste encore au Cabinet des Dessins du Louvre six esquisses au crayon, pleines de goût, de délicatesse et d'élégance. Celles-ci font regretter qu'elles n'aient pas été publiées, comme on peut regretter l'absence des seize compositions nouvelles sur les poèmes d'Ossian, que signale aussi M. Coupin. Le génie poétique de Girodet avait subi l'attrait de ces poèmes éthérés et nébuleux où se complaisaient les races nordiques, mais cette incursion ne fut que passagère, et son goût foncier le ramenait vite aux sources larges, profondes et sereines des œuvres de l'Antiquité, où son inspiration puisait avec délectation. C'est à regret que je délaisse plus qu'il ne faudrait toute cette partie de l'œuvre de Girodet illustrateur,

1. Voir Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Réserve Dc 48^c.

pour arriver à cette riche série de dessins et d'esquisses sur l'Énéide de Virgile, œuvre capitale dans ce genre de commentaires des épisodes marquants du grand poète latin par le crayon d'un grand artiste français, dont soixante-dix-huit restés inédits réclament qu'on y arrête une attention plus spéciale. Lesdits dessins, de même que ceux publiés, sont demeurés entre les mains d'un des héritiers Firmin-Didot, M. François Firmin-Didot, à la bonne grâce duquel je dois la communication de cette rare collection, extrême obligeance dont je lui réitère ici tous mes remerciements¹. Le célèbre éditeur fut-il pour quelque chose dans la genèse et l'exécution de cette suite considérable, et comme l'instigateur de cet énorme labeur ? Des liens étroits d'amitié unissaient, cela se conçoit, l'artiste et l'éditeur. Il en subsiste, entre autres marques, un portrait des plus soignés d'Ambroise Firmin-Didot, au lavis d'encre de Chine, légèrement gouaché, avec dédicace, signé et daté : mars 1823. Cette image, toute de vérité, est au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre.

Suggérée par l'éditeur ou non, Girodet ayant pu l'avoir tout aussi bien de son propre mouvement, l'idée d'entreprendre des compositions sur l'Énéide est antérieure à 1811, puisqu'il y travaillait dès avant cette année-là, ainsi que l'établit une de ses lettres à M. Coupin de la Couprie, datée de Montargis, 17 février 1811. Il confie à M. Coupin qu'il poursuit le travail de ses compositions tirées de l'Énéide, *une quinzaine de dessins nouveaux*, assez arrêtés, quoiqu'ils ne soient pas entièrement terminés. « J'ai plus que jamais à cœur de mettre la main à cette grande entreprise... » ; et il y travaille, dit-il encore, « dans ses soirées et un peu pendant ses nuits »².

Nous savons aujourd'hui que cette *grande entreprise* aboutit à 161 compositions. Mais pourquoi une partie seulement fut-elle publiée ? Quel esprit a pu présider au choix des 76 sujets publiés au détriment des 85 qui ne l'ont pas été ? On ne peut répondre, puisque tous les sujets publiés sont pris, comme indifféremment, dans les divers chants du poème et fort inégalement répartis dans chaque chant. Logiquement, on aurait dû publier la série complète des dessins consacrés aux six premiers chants. Il s'en faut de beaucoup. Ainsi, d'après le relevé des sujets publiés, on en compte 12 sur 16 compositions consacrées au chant I ; à l'inverse, sur les 18 sujets du chant II, un seul a été choisi, alors que figurent justement dans ce chant des compositions d'un intérêt attachant, comme *Sinon amené devant Priam*, esquisse traitée à la plume, digne d'être retenue pour le mouvement des Troyens

1. Girodet conservait toutes ses esquisses dans un joli meuble spécial à tiroirs, portant les initiales G. T., qui vint en la possession de M. Ambroise Firmin-Didot après le décès de l'artiste.

2. Voy. *Œuvres posthumes* de Girodet, T. II, p. 309-310.

empressés autour du traître et l'émotion qui les agite. D'ailleurs Girodet a trouvé dans certains chants une matière plus riche, en rapport avec son imagination, et s'est laissé entraîner par celle-ci, de sorte que, pour le seul chant VI, il esquissa 24 sujets, dont 20 ont été publiés. Par contre, pour le chant VIII, un seul sujet fut reproduit sur 16 esquisses. Enfin aucune composition n'est consacrée au chant XI, qui s'y prêtait assurément moins. Pourquoi cette disproportion dans le choix ? Elle ne s'explique pas. D'autre part, on s'étonne que l'artiste ait laissé de côté certains sujets attachants, comme la *Lutte d'Hercule et de Cacus* (chant VIII) ou encore les *Combats de la Vierge Camille* ; on ne s'explique pas davantage, d'autre part, pourquoi l'éditeur a écarté de son choix le dessin du *Combat contre les Harpies* (chant III), aussi bien que celui des *Fureurs d'Amata* (chant VII) ? Évidemment, on peut invoquer la surabondance et la variété des sujets, dont les aspects épiques ou tragiques se présentaient à l'envi en regard des sujets aimables à une imagination aussi avide que celle de Girodet. Sans doute en eût-il abandonné une certaine partie à l'état d'esquisse, écartant les sujets les moins dignes d'intérêt ou les moins bien venus.

C'est ce que je suis amené à faire dans le nombre, si important encore, des quatre-vingt-cinq compositions non éditées, restées à l'état d'esquisses, dont la valeur est inégale ; choix d'autant plus embarrassant qu'il s'imposait restreint, et me fait aboutir ainsi à une mise à part de six sujets seulement. Je suis simplement l'ordre des chants, m'abstenant de faire un classement de la valeur respective de ces six esquisses ; le lecteur saura l'apprécier.

LES GRECS SORTANT DU CHEVAL DE BOIS (Lib. II, v. 258 à 267). — Parmi les 18 compositions consacrées par Girodet au Livre II de l'Énéide, une seule a été gravée et publiée, réserve qui s'explique mal, alors que les deux esquisses à la plume que j'ai retenues parmi les 17 autres sont des plus attachantes, même parmi cette riche série de 161 sujets ; et l'on conviendra que l'épisode des *Greks sortant des flancs du cheval de bois* était des plus tentants et des plus suggestifs à la fois. Girodet, tout en se montrant ingénieux à le traiter, y a mis, dans son désir de suivre le texte et de tout y comprendre, de la complication ; on y constate une confusion qui, certes, est de mise dans un pareil sujet ; mais en voulant représenter les trois scènes dans un même dessin, il a mal équilibré ses plans, ses masses et ses effets (il oublie d'ailleurs que toute cette action se passe de nuit), en cherchant à rendre le contraste entre le mouvement surnoisement empressé et confus des Grecs et l'inertie des vieillards troyens. Tandis que ceux-là, au moyen d'échelles, envahissent le palais de Priam, ceux-ci gorgés de vin, comme l'indiquent les deux œnochoés et l'homme gisant sur le sol, restent ensevelis dans un lourd sommeil, adossés aux colonnes

était dans ses dons, il n'avait rien de pauvre en lui. Dans la présente esquisse du meurtre de Politès par Pyrrhus, on sent visiblement qu'il s'est saisi du sujet avec passion, pour ne pas dire tout aussi justement que le sujet s'est emparé de l'artiste, à tel titre que du premier jet il le transpose sans hésitation avec tous ses éléments, dans un équilibre des masses et avec un jeu de mouvements remarquables.

Voyons d'abord où se passe la scène tragique, le cadre serait mieux dit : celui-là même que décrit le poème. Voici bien, en effet, la cour intérieure du palais, le grand autel des dieux pénates, et tout auprès le très vieux laurier, *juxtaque veterrima laurus*, qui étend ses branches au-dessus et le couvre de son ombre ; là se sont réfugiées Hécube et ses filles, timides et tremblantes colombes, et Priam lui-même entraîné par son épouse épouvantée. C'est en ce lieu, centralement et un peu sur la gauche au premier plan, que Girodet place la scène farouche du meurtre, saisissante d'action, de gestes



FIG. 2. — Girodet. PYRRHUS TUANT POLITÈS AUX PIEDS DE PRIAM.

(Esquisse. — A. M. Fr. Firmin-Didot.)

de violence. Il ne trahit pas le poète, bien mieux, il montre d'un seul coup ce que celui-ci ne peut évoquer, et incomplètement encore, que par quelques vers.

Pyrrhus, dans sa haine inassouvie, a poursuivi Politès à travers le palais troyen, où celui-ci pense trouver refuge auprès de ses père et mère et aux pieds des autels ; mais qui peut arrêter la fureur exaspérée du fils d'Achille ? Il atteint le malheureux fils de Priam, le perce de son glaive et l'abat aux pieds mêmes de son vieux père. A cette vue, le valeureux vieillard, oublieux de son grand âge, s'est précipité, fou de vengeance, un javelot à la main, et comme rajeuni, contre le meurtrier, seconde phase de lutte au-dessus du corps même de la victime gisant à terre entre eux. D'un même mouvement, deux des filles de Priam se sont précipitées pour arracher leur père au péril qu'il court à affronter Pyrrhus, et, accrochées à ses vêtements, se font presque traîner à sa suite. Le reste de la composition n'offre plus qu'une scène de terreur, de désolation, de bras levés dans les lamentations, la noble Hécube s'évanouissant aux bras de ses femmes ; d'autres femmes courent embrasser l'autel du dieu et l'implorent à grands cris, d'autres encore s'étreignent soudées dans l'épouvante. Telle est, en mots insuffisants, cette fort belle composition de

Girodet, qui tout saisi qu'il est par la suggestion du poète a tenu à souscrire le groupe principal des vers forts et concis qui l'ont inspiré :

Ut tandem ante oculos evasit et ora parentum,
Concidit, ac multo vitam cum sanguine fudit.

(Lib. II, v. 531-532.)

Devant cette composition de Girodet, on ne saurait trop remarquer avec quel

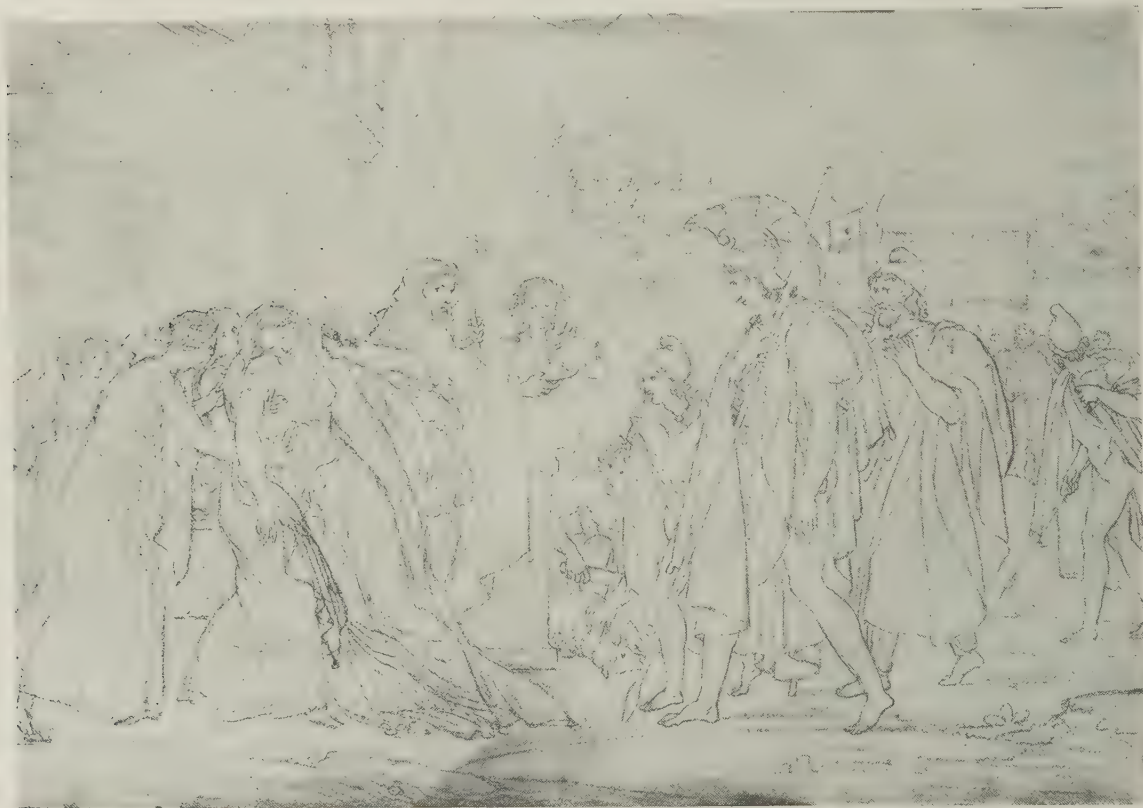


FIG. 3. — Girodet. ÉNÉE RENCONTRANT ANDROMAQUE EN ÉPIRE.
(Dessin pour l'Énéide, liv. III. — A M. Fr. Firmin-Didot.)

art habile et avec quel sens dramatique il sait mettre en opposition les énergies et les violences viriles en regard des grâces et des faiblesses féminines.

Au-dessus de ladite esquisse, s'en trouve une minuscule qui semble la répéter. A la bien examiner, elle en diffère et l'on doit, à mon sens, la considérer comme postérieure à la grande, car elle offre plus de netteté et est mieux ordonnée. L'artiste, à la réflexion, a dû s'apercevoir qu'il n'avait pas scrupuleusement suivi les indications du poème et que, d'autre part, son premier jet péchait par certains côtés. Il rectifie et en même temps améliore. En effet, Virgile dit bien qu'Hécube et ses filles s'étaient venues réfugier autour de l'autel des Dieux et s'y tenaient

serrées et tremblantes : aussi il reporte tout cet ensemble de femmes au second plan en l'exhaussant de quelques degrés, évitant ainsi la ligne en monoplan de sa première esquisse, il élève davantage le mur de la salle intérieure, enfermant mieux ainsi son sujet tout en concentrant ses effets et réduisant les moyens d'échapper par la fuite. Il fait mieux, il développe quelque peu le groupe principal qui occupe les trois quarts du premier plan et retient toute l'attention qui lui revient. Il lui conserve son ordonnance, mais là, le corps de Politès est mieux indiqué. De plus, il modifie l'irruption des guerriers grecs entraînés à la suite de Pyrrhus, en les faisant entrer par une porte à gauche, derrière Pyrrhus, alors que dans le premier dessin on les voit entrer par une porte de face, ce qui est en contradiction avec la position immédiate que prend Pyrrhus en entrant dans la salle. Il est probable que cette petite esquisse, peut-être plus réfléchie que la grande, aurait prévalu si le dessin avait été gravé.

Parmi les esquisses choisies, celle qui vient ensuite, empruntée au livre III, vers 305 à 309, est encore d'un caractère où règne l'émotion. Énée vient de débarquer en Épire ; laissant au port ses vaisseaux, il s'est avancé vers la ville de Buthrote, lorsqu'aux abords il se trouve en présence d'Andromaque venue, hors des murs, offrir un sacrifice aux mânes de son cher Hector. A la vue du héros troyen, frappée de surprise et d'émotion, aussi vives l'une que l'autre, ses membres se glacent, elle tombe évanouie dans les bras de ses femmes. Girodet, soucieux selon son habitude de refléter le poète, l'a suivi fidèlement. On voit les autels sacrés, au pied la victime et le sacrificateur la coupe des libations en mains. Une surprise marquée est peinte sur les visages, aussi bien ceux des Troyens survenant que sur ceux de la suite de la reine.

Dans le fond se distinguent les monuments de la ville, le toit d'un temple et les montagnes de la côte d'Épire. Il y avait lieu de retenir ce beau dessin d'une facture différente des deux premiers. Le groupe d'Andromaque, dont le corps s'affaisse abandonné aux bras de ses suivantes, est à la fois cohérent et d'une belle tenue. L'attitude d'Énée devant cette reine si infortunée est également pleine d'émotion contenue et de dignité. Ce dessin à la mine de plomb est plus qu'une esquisse, il est même poussé au point d'être prêt à la gravure¹.

Parmi les centaines de sujets que le poème de l'Énéide offre à l'imagination de l'artiste, il m'a semblé bon de retenir l'esquisse à la mine de plomb d'un épisode emprunté au livre V, v. 315 et suivants, celui du concours de la *course à pieds* ; on ne peut s'étonner que Girodet n'ait point hésité à s'emparer d'un sujet où il trouvait matière à montrer en leur complète nudité de beaux corps en mouvement,

1. On le trouve dans le recueil de planches gravées à une plus grande échelle.

entraînés dans une compétition de vitesse et de légèreté. C'est bien à quoi il s'est appliqué, tout en suivant la description de poète, faire valoir la plastique des jeunes concurrents que l'on voit se précipiter vers le but où se tient Énée, debout, une palme à la main destinée au vainqueur ; au-dessus de sa tête, Girodet a pris soin de mettre son nom PATER AENEAS, de même qu'il a indiqué le nom de chacun des coureurs, en tête desquels arrive Euryalus ; puis vient Nisus, tombé sur le sol glissant, dont la chute néfaste fait choir Salius ; Hélymus, qui semble



FIG. 4. — Girodet. LA COURSE A PIED.
(Dessin pour l'Énéide, liv. V. — A. M. Fr. Firmin-Didot.)

voler, prend de ce fait la seconde place et Diorès apparaît dernier faisant des efforts désespérés, mais inutiles. Girodet s'est tenu dans une donnée sobre pour cette esquisse ; on voit que seule la course le captivait. La figure d'Énée est quelque peu chétive et figée pour un Pater Aeneas, il a restreint le nombre des concurrents, de sorte qu'il y a plus que de la sobriété, il y a du vide par trop sensible.

A côté des sujets sévères, Girodet ne s'interdisait pas ceux qui présentaient un caractère voluptueux, loin de là. Il les traitait volontiers. Tout l'Anacréon en fournit la preuve. C'était d'ailleurs un voluptueux. Dans le large champ de l'Énéide, il a trouvé des sujets qui en donnent le reflet. Voici deux scènes qui font pendants, à bien dire. La première est celle où Virgile peint Vénus venant demander à Vulcain,

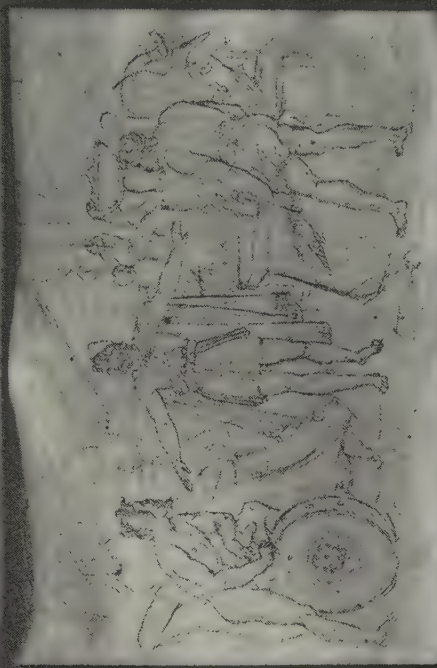
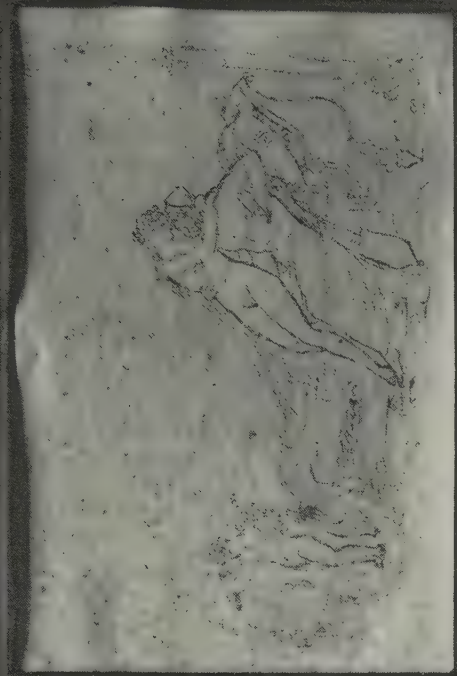
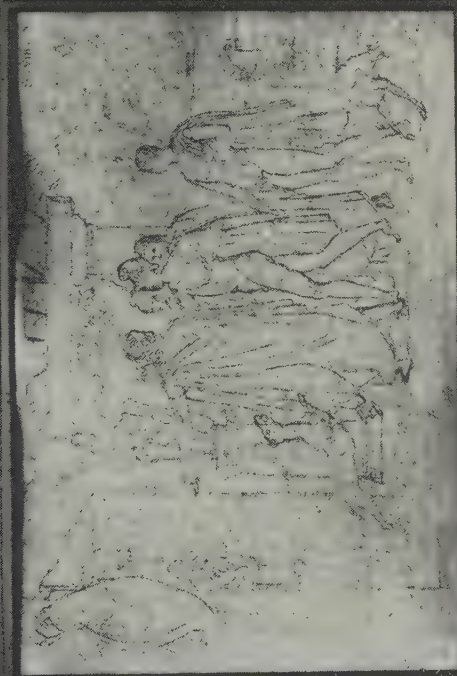


FIG. 5. — Girodet. ÉVANDRE ET ÉNÉE — VÉNUS ET VULCAIN — VULCAIN ET VÉNUS — VULCAIN ET LES CYCLOPES.
(Dessins pour l'Énéide, liv. VIII. — A. M. Fr. Firmin-Didot.)

son époux, de forger des armes pour Énée, et afin de les obtenir, le cajoler, s'étendre à ses côtés sur le lit d'or conjugal et réveiller par des paroles divines son ardeur amoureuse, ne pouvait que fournir à l'artiste un excellent motif de dessiner de belles figures nues livrées aux douceurs de l'amour. Il n'y manqua pas et ne songea nullement à atténuer le ton dans lequel s'exprime le chantre de Mantoue ni à voiler le sujet :

.....et dictis divinum adspirat amorem

(Lib. VIII, v. 373.)

Girodet ne s'arrête pas à ce prélude, et comme enflammé lui-même par les ardentes paroles de Vénus, il ne craint pas de montrer, dans un second dessin, Vulcain, après hésitation, vaincu, cédant aux caresses de l'invincible déesse et soupirant dans ses bras divins, désolé sans doute, lui Girodet, de ne pouvoir traduire tout le feu du latin :

.....et niveis hinc atque hinc Diva lacertis
Cunctantem amplexu molli foveat : ille repente
Accepit solitam flammam, notusque medullas
Intravit calor, et labefacta per ossa cucurrit.

(Lib. VIII, v. 387 à 390.)

Girodet n'a eu garde d'oublier le petit dieu qui seconde le pouvoir de sa mère ; dans la première esquisse, il place un Éros en train d'attiser le feu d'un trépied ; dans l'autre, le même petit dieu, une lyre à la main, chante son triomphe, assis sur le flanc de l'illustre boiteux.

Je me borne au commentaire explicatif qui précède, sachant bien que je ne saurais lutter d'éloquence avec celle de ces deux suggestives et charmantes esquisses. Je ne m'y risque pas.

N'y a-t-il pas lieu d'arrêter l'attention sur un fait, je ne dirai pas plus particulier à Girodet, mais plus marquant chez lui que chez tout autre, que suggèrent les six esquisses reproduites ici ? C'est le contraste entre la fougue de l'inspiration et de l'esquisse et cette sorte de pondération du dessin qui en résulte. On en peut juger par comparaison avec les sujets de cette même Énéide déjà publiés dont j'ai fait mention. C'est que Girodet était un artiste plein de feu, de fougue, il sentait fortement, sans cesser d'être poétique et même élégiaque, il y avait même du romantique en lui ; mais la scolastique venait tempérer, équilibrer et quelquefois aussi refroidir en quelque sorte le premier et beau jet de sa vision *conceptive*, de façon qu'il en résultait une sorte de composition qui, tout en voulant se traduire dans un sens élevé ou passionné de l'art, se résolvait souvent dans une calligraphie d'un style sensiblement académique.

Cette considération sur l'œuvre de Girodet consacrée à l'Énéide amène

tout naturellement, autant dire inévitablement, au rapprochement et à la comparaison avec l'œuvre gravée de Flaxman sur *l'Iliade* et *l'Odyssée*, et l'on se laisse aller à penser, en outre, que le premier n'eut qu'à s'inspirer de l'exemple du second pour le genre de composition et le mode de présentation. Il se peut, et encore, cela reste-t-il dans le domaine des suppositions, et il importe peu d'ailleurs, puisqu'ils eurent l'un et l'autre de très illustres devanciers. Que si l'on veut rapprocher et comparer entre eux, il s'en faut, en tout cas, que l'avantage reste à Flaxman. En effet, à tourner feuille à feuille le recueil du sculpteur anglais, dont on ne peut nier le talent, on demeure plutôt indifférent et lassé à la fois ; ce n'est pas seulement par la froideur de la composition, le procédé continu en style de bas-relief d'où se dégage la monotonie, mais encore par la lourdeur, le côté figé des figures, par l'interprétation déformée et inerte des documents grecs mal saisis, d'un sens maladroit, où le simple goût est trop souvent absent ; en un mot, un talent dépensé pour un résultat contestable.

Chez Girodet, au contraire, en admettant qu'il ait trouvé chez Flaxman un moyen d'expression à sa convenance, son tempérament et son goût, tout français, l'eut sauvegardé des erreurs comme des faiblesses de l'artiste anglais, chez qui une convention trop manifeste, en traitant des sujets analogues, a amoindri la valeur de l'œuvre. Dans les dessins de l'artiste français se rencontrent la vie, l'élan, la variété, la souplesse, la grâce et un sens voluptueux quand il est de mise. Il savait, en outre, subordonner ses dessins comme ses figures au sujet et au genre qui s'imposaient, en les traitant dans le meilleur caractère avec l'intérêt et le charme qu'ils réclamaient.



Il résulte de cette trop rapide étude sur Girodet, illustrateur des poètes grecs et latins, qu'à côté de son œuvre peinte, qui tient déjà si honorable place dans l'histoire de la peinture de notre école française, il édifia une œuvre dessinée qu'il puisa tout entière dans cet amour, cette passion, dans ce foyer toujours ardent, inextinguible de l'Antiquité, passion qu'il porta en lui toute sa vie, trop tôt suspendue.

Il n'est que trop visible, après le présent examen, qu'il consacra à cette dernière l'essence maîtresse de son génie et de son art, qu'il a poursuivi cette œuvre dessinée à côté de l'autre avec une passion égale sinon plus forte, comme si, se sentant réduit à l'impossibilité de mettre sur la toile tout ce qu'il aurait voulu peindre dans ce genre, il avait recouru à ce procédé de le mettre en substance dans des compositions où le crayon remplaçait le pinceau.

Qu'on veuille bien y prêter attention : si Girodet avait confié au pinceau l'exé-

cution de certaines de celles-ci, on aurait une série de tableaux des plus intéressants, des plus ingénieux et des plus captivants. Qui sait s'il n'avait pas la chose en vue ?

A considérer cette suite de plus de trois cents compositions très étudiées, on est amené à rechercher quels en furent les principes.

A coup sûr, Girodet avait le goût des beautés de l'Antiquité dès avant son séjour à Rome ; il y partit à 22 ans, où il trouva tous éléments pour l'alimenter et se fortifier de la bonne substance ; il y subit aussi forcément la magique emprise des grands maîtres, des génies italiens et dut subir tout d'abord leur puissante influence, mais heureusement pour lui, il était pourvu d'une indépendance naturelle qui le sauvegarda de s'y soumettre, de même qu'il sut s'affranchir de celle de son maître David.

C'est bien précisément parce qu'il sentait l'empire de celle-ci qu'il fit tout pour s'en dégager, et il a noté lui-même très formellement cet effort en écrivant de Rome (23 juin 1791) à M. Trioson : « Je tâche de m'éloigner de son genre (celui de David) le plus qu'il m'est possible, et je n'épargne ni peines, ni études, ni modèles, ni plâtres¹. » Le seul des grands maîtres de la peinture dont on puisse dire qu'il reflète les grâces sans pareilles et l'harmonieuse rythmie est l'admirable Poussin, qui lui aussi vécut dans le rêve antique, source de ses plus belles œuvres. Comme ce grand Français, fervent disciple de l'Antiquité, comme lui admirateur au même degré de la nature, Girodet ne connaissait, ne poursuivait et ne pratiquait en art que trois principes considérés par lui essentiels : la vie, la grâce et la beauté, principes qu'il enseigne et proclame dans son poème du *Peintre* :

Fixe le mouvement, la grâce et la beauté

(Ch. I, v. 12.)

et dans une de ses *Veillées* :

« Sans la grâce, le beau n'émeut que faiblement

(6^e Veillée, *in fine*.)

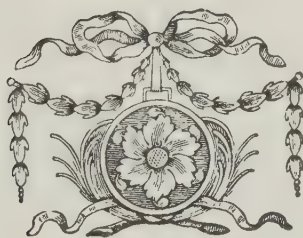
Rien n'est plus sensible dans les nombreuses compositions en question que ces précieuses qualités. Partout on les rencontre, partout on les saisit. Que voit-on dans l'*Anacréon* ? Une suite de tableaux voluptueux tels que les sujets le commandaient, où la grâce abonde dans les figures. Ce ne serait pas le cas ici d'infliger à Girodet le reproche de mollesse alors qu'il se montre heureux commentateur du poète grec, ingénieux et varié dans la majorité des scènes pleines de charme et de séduction. (Voir principalement les *odes* 3 (amour mouillé), 15, 21, 23, 27, 34, 36, 38, 47 et 55.) On sera peut-être tenté de préférer la petite suite consacrée à *Sappho*, mieux sentie et plus harmonieuse encore.

1. *Œuvres posthumes*. T. II, p. 392.

Le lecteur s'avisera, peut-être, qu'il y aurait une lacune sur un certain point, celui de la couleur locale en connexion avec la documentation figurée, historique et archéologique. Considérons que ce point, aujourd'hui d'ordre important et courant, fut, toutefois, dans les préoccupations des artistes de l'époque de Girodet, qui y manifestèrent une application attentive, et ce dernier fut, entre autres, celui qui mit le plus de recherche et de soin dans la compréhension, jusque dans le détail. Il y eut donc dans ce sens un effort indéniable. Mais observons, en même temps, que cette application, ne s'exerçant que sur les plus beaux modèles de l'antiquité, ne puisant qu'à cette seule source, ne pouvait aboutir qu'à des œuvres d'ordre et de formules classiques et devait rester éloignée, par conséquent, de toute idée de réalisme. Si cette question ne peut être qu'effleurée dans un article de peu d'étendue, il y a lieu de rendre justice à Girodet et de son effort, et de la part qu'il s'est attribuée sur ce point.

Au demeurant, pour conclure, on peut dire que l'œuvre de Girodet est d'ordre littéraire dans son ensemble ; l'étude que je viens de présenter ici l'établit surabondamment, je pense, et pourrait être poussée plus loin dans ce sens tout particulier.

HENRI BOUCHER





BIBLIOGRAPHIE



LIVRES

L'ART DU XVIII^e SIÈCLE

L'art du XVIII^e siècle, après avoir connu l'injuste dédain que l'on sait, après avoir été, peu à peu, remis à l'honneur par les collectionneurs et réhabilité par les écrivains, après avoir subi l'engouement et la mode, tient maintenant la gloire assise et solide, la gloire qui ne risque pas de s'éteindre. Notre temps se sent à son égard des devoirs nouveaux. Plus que des critiques purement esthétiques, il lui consacre désormais des travaux sérieux, de ceux que jadis l'on n'accordait qu'aux époques très reculées. Nous sommes à la période des publications de textes, des inventaires raisonnés.

De cette veine sortent le grand catalogue des sculptures dû au patient labeur de Stanislas Lamy et le complément que lui va donner M. Louis Réau ; la collection *l'Art français*, où le XVIII^e siècle tient la place importante qu'il occupe dans mes goûts ; bien d'autres enfin. Cependant on n'avait jusqu'ici entrepris aucun travail aussi important que celui que dirige notre savant collaborateur M. Louis Dimier. (**Les peintres français du XVIII^e siècle, histoire des vies et catalogue des œuvres, ouvrage publié sous la direction de M. Louis Dimier**, Paris et Bruxelles, éditions G. Van Oest, in-4^o, 2 vol. parus : I, 1928, 405 p. et 64 pl. hors texte ; II, 1930, 402 p. et 64 pl. hors texte.)

Le recueil publié par M. Louis Dimier et ses collaborateurs est, en somme, analogue dans son dessein à l'histoire des peintres donnée jadis par Charles Blanc. Il en diffère pourtant beaucoup, et par l'étendue du sujet embrassé, res-

treint cette fois au XVIII^e siècle, et par le plan plus scientifiquement raisonné.

Pour chaque peintre, M. L. Dimier donne : 1^o une étude générale de sa vie et de son œuvre ; 2^o un catalogue de l'œuvre, rangée en un ordre méthodique variable et qu'il a restreint aux peintures actuellement existantes, sans s'attacher à relever les mentions des catalogues de ventes ; 3^o une bibliographie, restreinte à la liste des seuls ouvrages rigoureusement requis pour justifier le texte, 4^o quelques gravures hors-texte. On voit, même dans les limites tracées, l'ampleur de la tâche entreprise.

Sans ces limites précises, cette tâche eût été impraticable. Peut-être, si l'on en vient aux critiques, eût-il été bon de les préciser mieux encore, par exemple en ce qui concerne l'étendue de la période étudiée. C'est, en principe, celle qui va de l'année 1690 à l'année 1800, mais M. Louis Dimier nous dit qu'il a apporté quelques tempéraments à la rigueur chronologique. C'est ainsi que Rigaud ne figure pas dans le recueil, parce qu'il n'a pas le style du XVIII^e siècle, tandis que Coypel, qui possède ce style, s'y trouve étudié. J'avoue, pour ma part, préférer aux définitions personnelles la rigueur des dates. Il est vrai que je ne saurais donner ces définitions avec l'autorité de M. L. Dimier, mais, autre petite querelle, dans ce livre, l'éminent historien ne définit quoi que ce soit et cette absence de vues générales, dans une œuvre dirigée par un homme qui, certes, n'en manque pas, est un peu déconcertante.

Chaque monographie va son petit train, amenant aussi bien les vues originales que les

redites, sans qu'aucun chapitre d'ensemble vienne mettre chacun à sa place, sans que le directeur de la publication coordonne, autrement que matériellement, des méthodes et des doctrines très divergentes. Je sais que la plupart des collaborateurs de M. L. Dimier sont jeunes encore dans le métier et ont subi son heureuse influence, mais ils voisinent avec des critiques pour lesquels une pareille collaboration était évidemment impossible. Espérons que M. L. Dimier nous donnera, à la fin ou au milieu de son recueil, les chapitres nécessaires pour harmoniser tout cela.

Les catalogues qui suivent les monographies seront toujours utiles, quelques-uns rendront les plus grands services, certains, nous le verrons au passage tout à l'heure, sont tout à fait insuffisants. De plus, M. L. Dimier me permettra de contester un des principes sur lesquels il a fondé ces catalogues. Il n'a pas voulu, dit-il, faire procéder au dépouillement systématique des catalogues de ventes de tableaux, qui ne donnent qu'un « défilé stérile de fantômes, d'œuvres détruites », il s'en est tenu aux œuvres qui subsistent. Je suis d'un avis tout contraire. Ce dépouillement, pour long et ennuyeux qu'il soit, apporte à une monographie d'artiste un indispensable complément d'information. En combien de cas, pour Aved, La Tour, et surtout Lancret et Chardin, j'ai pu, grâce à lui, tracer l'histoire complète d'un tableau et, par le rapprochement des mentions successives de ventes avec les gravures, aboutir à l'identification précise d'une œuvre, à la séparation des originaux de leurs répliques. Sans doute, il était difficile, peut-être impossible, de faire exécuter ce dépouillement pour *tous* les peintres du XVIII^e siècle, mais un travail n'est pas inutile parce qu'il est difficile.

Pour la bibliographie, je plaiderai encore, contre M. L. Dimier, la cause des dénominations complètes. Il a voulu, dit-il, éviter un « étalage bibliographique de sources » destiné à « embrouiller le lecteur ». Je sais depuis longtemps le peu de cas qu'il fait de certaines sources, les critiques de Salons, par exemple. Qu'il me permette de lui assurer que, loin d'être oiseux, ces textes apportent souvent,

outre des descriptions précises de tableaux qui permettent leur identification, les lumières les plus utiles sur la vie des artistes et leurs relations entre eux comme avec le public. Une étude de ce genre que je viens de faire pour Chardin m'en a convaincu un peu plus encore, en me révélant un Chardin presque nouveau. J'espère qu'elle convaincra aussi quelques lecteurs.

Il n'y a guère qu'à louer le choix des illustrations et leur mode de reproduction.

Passons maintenant une rapide revue des deux volumes parus : elle montrera tout ce que les érudits vont leur devoir.

Volume I : *Watteau*, par Louis Réau. Exposé élégant, volontairement objectif, excellent, d'un des sujets les plus difficiles de l'art français ; *Gillot*, par Émile Dacier ; on sait combien la gloire de Gillot doit à l'érudit conservateur de la Bibliothèque nationale, cette courte étude lui permet d'apporter encore des idées et des faits nouveaux ; le catalogue qu'il a dressé est aussi complet qu'il est neuf, il n'oublie rien, tous les détails que donne l'inventaire après décès de Gillot, que j'ai été heureux de publier, sont, par exemple, mis en valeur ; *Galloche*, par Charles Saunier ; *Arnulphy*, par Maurice Raimbault ; *Tournières*, *Vleughels*, *Van Schuppen*, trois monographies où M^{lle} Bataille montre, avec sa conscience, un goût et une information remarquables ; *Delyen*, *Bonaventure Debar*, *Oppenord*, par Georges Huard, que nous avons connu plus heureux : quatre tableaux au catalogue de Delyen, un à celui de Bonaventur Debar ; était-il vraiment impossible de donner mieux que ces fantômes d'information ? *l'Oppenord* lui-même, plus fouillé, est loin d'être définitif ; *Trémollières*, par Jean Messelet, montre un utile effort : trente tableaux et dix-huit dessins au catalogue, une introduction précise, Trémollières n'avait jamais été à telle fête ; *Toro*, par Robert Brun, l'un des sujets qui, depuis longtemps, passionnent M. L. Dimier ; on ne saurait dire que M. Brun l'ait traité à fond, mais son œuvre est un premier pas vers une bonne monographie ; *Bernard Picard*, par M^{lle} Duportal, excellent travail et fort méritoire, puisqu'il commence à débrouiller un sujet difficile, ennuyeux souvent et pourtant connexe

à plusieurs chapitres importants de l'histoire de l'art.

Volume II : *Jean-François Detroy*, par Gaston Brière, notice d'une lumineuse exactitude comme toute œuvre de ce critique qui n'oublie jamais d'être historien ; De Troy, dont l'œuvre a une grande importance dans l'art français, n'avait jamais fait l'objet d'une étude spéciale ; dans ce sujet difficile, M. G. Brière a porté l'ordre et la clarté ; *Subleyras*, par M^{me} Odette Arnaud, travail consciencieux et complet, parfaitement adapté à cet artiste consciencieux, monotone et médiocre ; *Nattier*, par Georges Huard ; il est ce qu'il peut être, M. Huard ne pouvait songer à refaire le travail de M. de Nolhac, dont nous allons donner, dans *l'Art français*, une réédition complète ; *Jean-Baptiste Oudry*, par Jean Vergnet-Ruiz, un nom nouveau, semble-t-il, parmi les historiens d'art, l'introduction oublie le principal : les rapports de Chardin et d'Oudry, le catalogue est fait d'après celui qu'a publié M. Jean Locquin ; *Dumont le Romain, La Joue, Meissonier, Servandoni*, par M^{lle} Bataille, monographies où elle montre les mêmes qualités qu'en celle du premier volume, le Meissonier donne une bonne étude sur l'origine de la *rocaïlle* ; *Dumont de Tulle*, par Louis Dimier ; Dumont de Tulle, tel Godard d'Alençon, est de ces artistes que leur médiocrité même désigne à la charité de M. Dimier, il dépense d'ailleurs à les étudier les plus belles qualités de l'érudit ; *Goudreaux*, par Louis Dimier, fort utile étude sur ce bon peintre, oublié comme tous les artistes qui ont surtout travaillé à l'étranger, celui-là vécut en Allemagne ; *Raoux*, par Georges Bataille, ce sujet ne pouvait guère passionner le jeune collaborateur de *Documents*, il y paraît, malheureusement ; *Frontier, Colin de Vermont, Belle, Octavien, Quillard*, par Jean Messelet qui, décidément, se prodigue, on trouvera dans chacune de ces monographies d'utiles précisions, la moins bonne est celle sur Quillard, ce qui n'a rien d'étonnant puisque le sujet est neuf et que l'auteur n'a pas connu la seule brochure consacrée à ce peintre et que j'ai publiée sous le titre « L'ami d'Antoine », en 1926. Ce que Pierre d'Espezel et moi-même avons publié

récemment rend d'ailleurs à peu près inutile cette notice. Disons en passant à M. J. Messelet que le recueil des funérailles du « duc de Nuno Olivares Pereira » (lisez : Don Nuno, duc de Cadaval) n'est pas seulement « mentionné par Nagler », la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie en possède un exemplaire : on a toujours profité à aller rue Berryer ; *Pesne*, par Pierre Du Colombier, comme toujours exact, pertinent, utile.

Pour conclure, il me semble que M. Louis Dimier aurait peut-être mieux atteint le but qu'il s'était fixé en s'en tenant, pour chaque artiste, à 1^o une *courte* introduction générale ; 2^o un tableau chronologique des œuvres et des faits ; 3^o un catalogue des œuvres *placées dans les musées ou gravées* ; 4^o une bibliographie exhaustive. Ainsi, on eût été sûr de trouver chez lui une série de renseignements bien déterminée ; il n'eût pas perdu de place, il eût été tout à fait utile.

On me dira que ce plan n'est qu'un abrégé de celui de la collection *l'Art français* et qu'ainsi il aurait fait double emploi avec elle. Qu'on veuille bien ne pas s'étonner de me voir apprécier le plan de cette collection : si je ne l'avais pas jugé le meilleur, je ne l'aurais pas suivi. Quant au double emploi, il n'est pas à craindre, le recueil de M. Louis Dimier va plus vite que la collection et la plupart des artistes qu'il étudie ne peuvent pas faire l'objet d'un volume.

Cette utile exhumation est l'un des mérites de cette grande entreprise, mais elle en a bien d'autres encore. Par la masse de documents qu'elle réunit, par la variété des sources d'information, des vues, des idées, des doctrines de ses collaborateurs, elle offre à la fois un vivant et complet inventaire de la peinture du XVIII^e siècle et une revue des protagonistes de l'histoire de l'art en ce temps. Cette gerbe de faits, d'images, d'idées est destinée à faire aimer notre école classique, à renseigner les savants, à charmer tous les amateurs d'art.

C'est encore une revue générale de la peinture française du XVIII^e siècle, dans le musée qui en possède les plus belles séries, que passe M. Louis

Gillet. (**La peinture au musée du Louvre. École française XVIII^e siècle... publiée sous la direction de Jean Guiffrey**, conservateur au Musée du Louvre, par l'illustration, Paris, in-fol. 108 pages. 108 figures.)

M. Louis Gillet groupe derrière cinq chefs de file : Watteau, Boucher, Chardin, Greuze, Fragonard, les principaux peintres du XVIII^e siècle et dégage, avec le goût qu'on lui connaît, les tendances générales de l'art de cette époque. Peut-être accepte-t-il un peu trop facilement le portrait traditionnel de Chardin que je commence à voir très différent de cette effigie officielle. Mais ce n'est là qu'un détail et ce fascicule est l'un des plus réussis de cette bonne collection. Il est bien fâcheux que, à l'imitation des musées allemands, anglais et américains, ce ne soient pas nos musées eux-mêmes qui prennent l'initiative de pareilles publications, que peut-être d'ailleurs l'on voudrait plus maniables. Comptons sur l'« outillage national » pour le leur permettre.

Grâce à l'importance du rôle artistique de Marie-Antoinette, c'est encore un coup d'œil assez étendu sur les arts de la fin du XVIII^e siècle que M. Pierre de Nolhac jette en poursuivant ses études. (**Autour de la Reine**, Paris, Tailandier, 1924, in-8°, 280 p. 17 pl.) Relevons ici ceux des articles ici réunis qui intéressent directement les arts.

L'étude sur la *Beauté de Marie-Antoinette*, permet d'examiner les peintres de la reine et de classer son iconographie d'après les œuvres de Ducreux, Drouais, Duplessis. L'article récemment donné par M. P. de Nolhac à la présente revue donne à celui-ci un utile complément.

Joseph Siffren Duplessis, courte esquisse de sa vie et de son œuvre, insistant sur son rôle important à Versailles.

Les sculpteurs de Marie-Antoinette ; ce sont : 1^o Boizot, l'auteur du buste en Diane paru au Salon de 1775, origine de deux bustes en biscuit, faits à Sèvres et longtemps attribués, par erreur, à Pajou ou à Lemoine, et du buste exposé au Salon de 1781 ; 2^o Lecomte, l'auteur du buste très célèbre du Salon de 1783 ;

3^o Houdon, l'auteur d'un buste de marbre fait vers 1786. M. de Nolhac énumère et examine les exemplaires connus de ces bustes.

Les images de Louis XVII. M. de Nolhac catalogue les portraits authentiques et ressemblants du prince : aquarelles par L.-A. Brun, buste de Deseine, médaillon de biscuit provenant de M^{me} de Tourzel, peinture et pastel par Kucharski, peinture ovale par Boilly, portrait anonyme en petit Savoyard, crayon aux deux couleurs par Lucas, miniatures anonymes.

L'émigration de M^{me} Vigée-Lebrun.

Les prisons d'Hubert Robert.

Enfin une série d'études de topographie versaillaise, fondées sur l'examen de la série de la Maison du Roi, aux Archives nationales.

Dans ce nouveau livre, M. P. de Nolhac, une fois de plus, offre l'alliance heureuse de la précision, de la science historique avec le goût, voire avec une légitime émotion. Il est digne de ces grands sujets.

Passons maintenant à quelques monographies. M. Richard Cantinelli (**Jacques-Louis David**, 1748-1825, Paris, éditions G. Van Oest, 1930, in-4°, 125 p. 89 pl. hors texte) donne du caractère et de l'œuvre du peintre du *Sacre* une interprétation des plus intéressantes, toute personnelle. Ce livre n'épuise certes pas la question, mais il sera lu avec fruit par tous ceux qu'intéresse ce grand artiste. Son exécution matérielle est tout à fait manquée : le texte trop interligné, tiré trop gris, les images noires et heurtées, autant d'erreurs qui étonnent de la part de l'auteur comme de l'éditeur.

Autre étude sur David, due au célèbre critique américain W.-R. Valentiner (**Jacques-Louis David and the French Revolution**, New-York, Frederic Fairchild Sherman, 1929, in-4°, 61 p. 1 pl. 27 fig.) Dans cette jolie plaquette, tirée à 160 exemplaires pour M. F. F. Sherman, le savant conservateur du Musée de Detroit étudie les rapports qui unissent la carrière artistique et la carrière politique de David, leurs actions et leurs réactions réciproques, l'évolution vers un style plus sévère que marque son œuvre en même

temps que progresse la Révolution. Une fois de plus, il met un goût très sûr au service d'une érudition impeccable.

Le livre de M. Georges Grappe (**La vie et l'œuvre de Fragonard**, Paris, Les Éditions pittoresques, 1929, in-8°, 233 p. 60 pl.) donne, lui aussi, une interprétation toute personnelle de la carrière de Frago. Pour qui, comme moi, pâlit sur les documents et les toiles, c'est un étonnement et un plaisir toujours nouveaux que de voir le conservateur du Musée Rodin deviner, en se jouant, avec une sûre intuition, les sentiments et les intentions du grand artiste. Il nous en rend compte dans le style le plus poétique et le plus séduisant. C'est un admirable panégyrique.

Toute courte qu'elle est, l'étude de M. Louis Réau sur Houdon (**Houdon**, Paris, H. Laurens, 1930, in-18, 128 p., 24 pl., collection « Les grands artistes ») rendra beaucoup de services. D'abord, en attendant la monographie promise par M. P. Vitry à *l'Art français* et qui semble malheureusement encore lointaine, c'est la seule œuvre scientifique consacrée à Houdon. De plus, elle signale les découvertes personnelles de M. L. Réau en ce domaine : étude et identification précise des premières œuvres romaines d'Houdon, *Prêtre des Lupercales* du Musée de Gotha, *Vestale* de la collection de M. Marquet de Vasselot ; une précision sur le premier *Salon* d'Houdon, qui date de 1769 et non de 1771, précision acquise par le dépouillement des critiques de Salon et qui prouve une fois de plus, l'utilité d'un pareil travail ; découverte (1924) du buste de M^{me} de Moustier ; explication précise, par l'étude de la correspondance de Grimm « autre critique de Salons », de l'exode en Russie de la célèbre *Diane* ; étude du recueil de lettres donné récemment à la Bibliothèque d'art et d'archéologie par M. David-Weill. Il caractérise bien le talent d'Houdon — extraordinaire dans la copie réaliste de la nature, médiocre dans la composition, médiocre dessinateur, bon modelleur, bon praticien, excellent fondeur — en même temps que sa carrière, réussite admirable qui en son temps fit de lui le plus illustre sculpteur

du monde entier, le maître d'élèves venus de tous pays. Je reprocherai seulement à M. Louis Réau de se servir d'une page éloquente d'Houdon (« Un des plus beaux attributs de l'art si difficile du statuaire... ») après nous avoir prévenu qu'Houdon était illettré et qu'il fallait se défier des textes donnés sous son nom (p. 51).

Ce livre est un excellent état de nos connaissances actuelles sur Houdon, dressé par un maître critique.

M. Paul Sentenac, pour traiter un sujet énorme, Hubert Robert (**Hubert Robert**, Paris, Rieder, 1930, in-16°, 64 p., 60 pl., collection « Les Maîtres de l'art ancien »), disposait de 64 pages et de 60 planches, c'est dire que, lui aussi, ne pouvait penser à épuiser la question. Il est très remarquable qu'en un cadre aussi restreint il ait réussi à faire tenir un portrait ressemblant non seulement du peintre, mais de son œuvre énorme et des influences qui s'exerçaient sur elle. Ce petit livre était une gageure, c'est une réussite.

Nos lecteurs ont déjà pu apprécier les travaux de M. le comte Arnauld Doria (**Tocqué**, Paris, Les Beaux-Arts, 1930, in-4°, 272 p., 149 pl., collection *L'Art français*). Avec la patience que peut seule donner la passion désintéressée de l'art, il a réuni et colligé une immense masse de documents dont il a réussi à tirer une œuvre à la fois élégante et forte. On connaît le plan de notre collection et la complexité des renvois qui doivent relier ses diverses parties : je crois qu'il est difficile de l'avoir mieux compris et utilisé que l'a fait M. Arnauld Doria. Ce livre, le premier qu'il ait donné à l'histoire de l'art, fait bien favorablement augurer de l'avenir de M. Arnauld Doria dans une carrière, hélas ! trop délaissée.

La *Gazette des Beaux-Arts* publiera bientôt une étude de cet auteur qui, mieux que je ne le saurais faire, montrera ce que vaut l'art de Tocqué. Rappelons simplement ici que son livre est une utile et probante réhabilitation d'un des portraitistes les plus sainement réalistes de l'école française.

Et voici, pour finir, les monographies de deux artistes étrangers, qu'influença notre école. M. S. Ronnow (**Pehr Hillestrom**, Stockholm, Nordiska Museets Förlag, 1929, in-4°, 481 p. 41 pl. avec un résumé en anglais) étudie un artiste suédois, Peter Hillestrom (1732-1816), qui passa à Paris, en 1757, dans l'atelier de Boucher et qu'on a surnommé le Chardin suédois. On sait le danger de pareilles comparaisons. A dire le vrai, l'examen de son œuvre, telle que la montre le livre de M. Ronnow, l'examen même des tableaux exposés l'an dernier au Pavillon de Marsan ne font guère penser à Chardin. Hillestrom, qui fut peintre du fastueux Gustave III, a un mérite plus solide. Il a senti et tenté de rendre le pittoresque romantique de la vie des mines, des forges, des fonderies, avec les contrastes du jour, de la flamme et de la nuit. Dans ce genre, il a donné cent vingt-cinq tableaux fort curieux qu'on ne peut guère rapprocher, en son temps, que de ceux de Léonard Defrance de Liège, et de Joseph Wright de Derby. M. Ronnow voit en lui un

prédécesseur de Miller, de Menzel, de Constantin Meunier. Je trouve qu'il n'est besoin d'aucune comparaison pour trouver intéressant cet artiste, venu à l'école des nôtres, et fort utile et recommandable l'ouvrage de M. Ronnow.

Voici enfin une étude de M^{lle} D. Agassiz sur un paysagiste suisse (**François Keisermann**, 1765-1833, Lausanne, Société vaudoise des Beaux-Arts 1930, in-8°, 29 p., 9 pl.) Né à Yverdon, Keisermann vint de bonne heure à Rome, où il vécut et mourut. Il s'est consacré au paysage italien qu'il peignait à l'aquarelle, d'un faire très signolé, avec assez d'exactitude. Il eut du succès et organisa même une sorte d'atelier d'où les tableautins sortaient en série. M^{lle} D. Agassiz catalogue avec patience ses œuvres retrouvées dans des musées ou chez des collectionneurs suisses. Ce travail consciencieux met intelligemment à sa place un peintre suisse honnête, sans grand éclat et sans grande influence.

GEORGES WILDENSTEIN



REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

LES PHYLACTÈRES D'HUGO D'OIGNIES

M. F. Courtoy (*Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, juillet 1930) entreprend de dater l'œuvre de frère Hugo, l'orfèvre du prieuré d'Oignies, en particulier les cinq phylactères, dont quatre se trouvent à Namur (Trésor des Sœurs de Notre-Dame de Namur) et le cinquième aux Musées Royaux

d'Art et d'Histoire, à Bruxelles. Poursuivant les recherches commencées par M. H.-P. Mitchell (voir *The Burlington Magazine*, octobre 1921) et comparant ces objets avec le reliquaire de la côte de saint Pierre, conservé par les sœurs de Notre-Dame de Namur, appartenant au même artiste et daté de 1228, aussi bien qu'avec le célèbre évangélaire de Namur, dont la date peut être précisée (1230), l'auteur croit possible de fixer leur exécution aux années 1226-1230.

LES CARTONS ET LES TAPISSERIES DE RAPHAËL ET LEURS RAPPORTS ENTRE EUX

M. H. Wölfflin (*Belvedere*, 1930, septembre) compare les dessins des cartons et des tapisseries de Raphaël (notamment *Le Christ remettant la clé à Saint Pierre*, *La Pêche miraculeuse*, *La Guérison du boiteux*, *La Mort d'Ananias*, *Saint Paul prêchant à Athènes*, *Le Sacrifice de Lystra*, *L'Aveuglement d'Elymas*) et pose cette question : la composition inversée des tapisseries présente-t-elle un avantage ou un inconvénient ? La plupart des historiens d'art qui se sont prononcés sur ce sujet ont considéré les modifications qu'ont subies les tapisseries (tout ce qui est à droite sur les cartons est transposé à gauche sur celles-ci) comme préjudiciables du point de vue esthétique (cf. Springer, *Raffaël und Michelangelo*). M. Wölfflin soutient la thèse contraire et donne une analyse subtile des dessins en question. Il insiste sur l'importance, pour l'harmonie de l'ensemble, de la disposition des différentes parties de la com-



Raphaël. LA PÊCHE MIRACULEUSE
(d'après le carton).

position, à droite ou à gauche du spectateur (cette question a été étudiée récemment encore par Julius Schlosser, *Intorno alla lettura dei quadri*, 1930). D'après M. Wölfflin, les tapis-

series seules donnent, pour la plupart, une composition définitive, adéquate à la pensée de l'artiste et produisant l'impression esthétique



Raphaël. LA PÊCHE MIRACULEUSE
(d'après la tapisserie).

voulue. Ainsi l'événement dramatique qui fait le sujet de la tapisserie trouve son achèvement à droite du spectateur, conformément au mouvement naturel de nos yeux. D'autre part, c'est sur les tapisseries seulement que la *main droite* de la figure centrale (généralement celle du Christ) fait le geste significatif et pathétique, alors que sur les cartons c'est toujours la main gauche. Au sujet de deux dernières compositions, l'auteur fait, néanmoins, quelques réserves. Toutefois M. Wölfflin est amené à donner la préférence, dans la plupart des cas, aux tapisseries sur les cartons.



AGRIGENTE

M. Pirro Marconi apporte une contribution importante (*Revista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1930, fasc. I-II) à l'étude de l'*urbanisme* dans l'antiquité. Il expose les résultats des dernières fouilles de Girgenti (Agrigente, l'Acragas des anciens Grecs de Sicile), qui permettent de se rendre compte de l'organisation urbaine dans une cité de la grande Grèce, à partir du *vi^e* siècle avant J.-C. Les parties

les plus importantes de la ville peuvent être identifiées sans conteste : les murs, les différents quartiers, les groupes de maisons, les rues, les nécropoles, le système de canalisation, etc. C'est la cité grecque primitive qui retient l'attention de l'auteur ; on distingue encore sur le terrain l'emplacement des temples, des portes, de l'Agora et de l'Acropole, les artères qui divisaient la ville, ses différentes zones : la zone septentrionale, plus élevée, destinée à la défense ; la zone méridionale, plus basse, réservée au culte et aux temples ; le centre de la cité, avec la partie destinée à la vie publique ; les quartiers riches, sur les collines, et les quartiers populaires. On se rend compte aussi de la direction selon laquelle se produisit le développement ultérieur de la ville, extension qui s'effectua sans organisation préconçue. L'urbanisme proprement dit fut importé relativement tard en Sicile.



UNE STATUE DE MARBRE TROUVÉE

A LA « VILLA DEI MISTERI » A POMPEI

M. A. Maiuri étudie (*Bollettino d'Arte del Ministero della Educazione nazionale*, juillet 1930) la statue de marbre qu'on a trouvée, au mois de février de cette année, à Pompéi, à la « Villa de' Misteri ». La comparaison qu'on en peut faire avec les statues du même genre (cf. Bernoulli, Poulsen, etc.), permet d'y reconnaître l'impératrice Livie, femme d'Auguste et mère de Tibère. La tête a été rajoutée sur le corps. La statue était peinte, comme plusieurs de celles trouvées à Pompéi et à Herculaneum ; des traces de polychromie subsistent encore. M. Maiuri émet différentes hypothèses pour expliquer la présence de la statue de l'impératrice dans la villa. La maison, d'ailleurs, a appartenu, selon toute probabilité, à un

certain L. Istacidus Zosimus, affranchi de la noble famille des Istacidi. (Cf. le sigle trouvé



LA STATUE DE LIVIE
DÉCOUVERTE A LA « VILLA DEI MISTERI »
(Détail).

tout récemment dans la villa.) La statue de Livie était sans doute le génie tutélaire de la maison, pour lequel les propriétaires devaient avoir une dévotion particulière.



UN PORTRAIT INCONNU DE MICHEL-ANGE

Dans le même numéro du *Bollettino*, M. F. Hermanin publie la reproduction d'un dessin resté inconnu jusqu'à présent, représentant Michel-Ange, qui vient d'être acquis pour le Cabinet des Estampes du Palazzo Corsini.

Ce dessin, d'après l'auteur, est peut-être un auto-portrait. Il représente Michel-Ange



PROTRAIT DE MICHEL-ANGE
Dessin. — 1548 (?)

architecte, et porte une inscription d'un déchiffrement facile : *Riposta ai critici della cupola* (réponse aux critiques de la coupole). L'année indiquée est moins claire : *Li VI maggio* (le 6 mai) *MDVIII* (?) M. Hermanin s'efforce de préciser cette date. Après avoir étudié l'historique de la construction de la basilique de Saint-Pierre de Rome, des controverses et de la polémique qui surgirent autour de la coupole, il conclut que le dessin a dû être exécuté en 1458. Michel-Ange avait alors soixante-trois ans, mais, d'après le témoignage des contemporains (voy. Tribolo, Vasari, etc.), il était encore plein de vigueur.

LES MINIATURES ANGLAISES DE VELLETRI

M. Géza de Francovich consacre un article (*Bollettino d'Arte*, juillet 1930) aux miniatures figurant les scènes de la passion du Christ, du Musée de la cathédrale de Velletri. Contrairement à MM. Monaci et Toesca, qui les ont attribuées à l'école française, l'auteur les croit plutôt de l'école anglaise du XIII^e siècle, plus précisément de celle qui fleurit à la Cour de Henri III, à l'abbaye de Westminster. Il les date approximativement de 1270 à 1280. La rudesse de l'expression, le manque d'élégance, un sens très prononcé de la composition et la tendance au style monumental que l'on remarque dans ces œuvres, tout, d'après l'auteur



«NOLI ME TANGERE» ET FIGURE DU CHRIST
Miniature. (Musée de la Cathédrale de Velletri.)

est en faveur de l'origine anglaise des miniatures. La comparaison de différentes œuvres contemporaines du même genre est à l'appui de cette thèse.

Le Gérant : M. LEIRIS.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, H.-L. MOTTI, DIRECTEUR, IMPASSE RONSIN, PARIS.



FIG. 1. — LE CHATEAU DE SAONE. La basse-cour. Tour 8, chapelle byzantine et tour 10.

AU TEMPS DES CROISADES

LE CHATEAU DE SAONE

DANS LA PRINCIPAUTÉ D'ANTIOCHE

Nous avons l'année dernière entretenu les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*¹ du Krak des Chevaliers, magnifique forteresse que les Chevaliers de l'Hôpital conservèrent pendant cent trente ans, où l'on suit, étape par étape, les progrès réalisés en Orient par les architectes francs au cours du XII^e et du XIII^e siècle.

Nous voudrions parler aujourd'hui d'un autre château, où tous les Français qui vont en Syrie et qui s'intéressent aux glorieux souvenirs de l'épopée des Croisades devraient se rendre. C'est le château de Sahyoun, que les chroniques françaises appellent Saone ou Sehone. Les puissantes fortifications qu'y élevèrent les Francs sont parvenues jusqu'à nous telles à peu près qu'elles étaient au XII^e siècle. Son immense enceinte, la plus vaste peut-être des châteaux forts de Terre-Sainte², se dresse dans un site d'une sévère beauté, sur un éperon que bordent entre deux collines de profonds ravins venant se rejoindre à son extrémité.

1. Janvier 1929.

2. L'enceinte s'étend sur une longueur de 730 mètres ; sa superficie est de plus de 5 hectares ; l'altitude est de 439 mètres.

Si le château de Saone est moins connu que le Krak des Chevaliers, c'est sans doute parce qu'il est d'un abord moins facile et éloigné des routes principales que parcourent les voyageurs¹. De Lattaquié, petite capitale de l'État des Alaouïtes, il faut suivre en automobile, sur un parcours de 30 kilomètres, une piste impraticable durant les périodes de pluie, puis du village de Haffé, il faut en une heure à cheval traverser les ravins escarpés qui avoisinent le château. Mais cette course ne présente pas de difficultés sérieuses et ne rend que plus attrayante l'apparition soudaine de la majestueuse forteresse.

D'ailleurs la situation économique de la Syrie s'améliore tous les jours, en particulier celle de l'État des Alaouïtes, où se trouvent quatre des principaux châteaux des Croisés : le Krak, Margat, Saone et Safita le Chastel Blanc des Templiers, sans compter ce qui reste des fortifications de Tortose. Cet État a pour gouverneur M. Schoeffler, qui administre, à la plus grande satisfaction des indigènes, son territoire et a donné à sa production agricole et à ses industries un développement considérable.

Notre Haut-Commissaire et les services du haut-commissariat, le général de Bigault de Granrut, qui facilite avec tant de zèle éclairé les travaux des archéologues, les officiers de l'Armée du Levant et l'excellent réalisateur qu'est M. Maurice Bérard, directeur de la Banque de Syrie et du Grand-Liban, travaillent avec

1. Sahyoun fut visité et étudié par Guillaume Rey en 1864. Celui-ci, le premier, en donna un commentaire archéologique et historique dans son *Étude sur les monuments de l'architecture militaire des croisés* (Paris, 1871). Mais il ne fit qu'une ébauche du plan, où l'on constate des erreurs. Hartmann s'y rendit en 1881 et M. René Dussaud en 1895 ; celui-ci fit au sujet de ce château des observations d'une portée générale sur les fortifications des Croisés (*Voyage en Syrie*, octobre-novembre 1895, dans la *Revue Archéologique*, 1896, tirage à part, p. 11-14). Max van Berchem y passa aussi en 1895 et dans son *Voyage en Syrie* (Max van Berchem et Edmond Fatio, *Voyage en Syrie* dans les *Mémoires publiés par l'Institut français d'Archéologie orientale du Caire*, 1913-1914, p. 267-283 et pl. LIX-LXII), publia des photographies de cette forteresse et lui consacra une savante étude, dont nous tiendrons grand compte.

Signalons aussi l'intéressante notice sur Sahyoun publiée par le capitaine Jarnias dans l'excellent ouvrage du colonel Paul Jacquot : *L'État des Alaouïtes... Guide touristique* (Beyrouth, Imprimerie catholique, 1929, p. 203-214).

Jusqu'à présent, un plan complet de la forteresse n'existait pas. Je visitai rapidement Sahyoun avec M. François Anus, architecte D. P. L. G., et le capitaine Fred. Lamblin, en mars 1928. M. Anus y retourna quelques mois plus tard et en commença le plan. J'y revins et y passai cinq jours, en juin 1929, avec M. Anus, aujourd'hui architecte du Service des Antiquités de Syrie. Pendant ce court séjour, nous avons embauché quelques indigènes de la montagne, qui avec des haches et des serpes ont débroussé en partie l'intérieur de la place envahi par la végétation, ce qui a permis à M. Anus d'achever et de préciser son plan sur certains points.

Nous avons été grandement aidés dans nos recherches grâce aux facilités que nous ont procurées M. Schoeffler, gouverneur de l'État des Alaouïtes, et les capitaines Jarnias et Le Penven, successivement officiers du Service des Renseignements à Haffé. Qu'ils veuillent bien trouver ici l'expression de nos très vifs remerciements.



Phot. P. Deschamps.

CHATEAU DE SAONE. — FRONTS SUD ET EST.

Le château byzantin, la mosquée, la salle arabe et le donjon.

activité à l'essor de la Syrie et cherchent notamment à favoriser le tourisme dans ce pays où se sont précédées tant de civilisations, laissant d'importants vestiges des monuments qu'elles ont élevés. De grands hôtels vont se construire dans les principales villes des États sous mandat et le réseau routier s'agrandit et s'améliore. Un jour viendra bientôt où ceux qui font le tour de la Méditerranée verront en Syrie d'autres villes et d'autres sites que Beyrouth, Damas, Baalbeck et Palmyre, et pourront consacrer quelque temps dans leur itinéraire aux monu-



FIG. 2. — CHATEAU DE SAONE. Photographie d'avion du capitaine Fréd. Lamblin. Coll. du 39^e Rgt d'Aviation.

ments des premiers siècles chrétiens et du moyen âge. La majorité des voyageurs négligent encore le Krak ; beaucoup qui suivent la route au bord de la mer ne font pas le quart d'heure d'ascension et ne consacrent pas les deux heures qui sont nécessaires à la visite du château de Margat, et parmi les enthousiastes de l'art médiéval bien peu sont entrés dans la cathédrale de Tortose, qui semble pourtant une église de France transportée par un miracle sur les rives d'Orient. Quant à Sahyoun son nom même est inconnu, et le souvenir des vieux sires de Saone est tombé dans l'oubli. Les vastes forteresses des seigneurs de Beaufort et de Subeibe, dans le sud de la Syrie, sont également ignorées.

On s'étonnera peut-être que nous osions mettre en parallèle ces monuments peu connus, ou même absolument inconnus, avec les merveilleux vestiges de civilisations lointaines dont la célébrité elle-même est plus que séculaire.

Nous prétendons pourtant que certaines ruines de l'époque franque en Syrie peuvent supporter cette comparaison en y ajoutant encore tous les souvenirs de notre passé national qu'elles évoquent, car il ne faut pas oublier que, deux siècles durant, la Terre-Sainte fut florissante grâce à l'occupation des Croisés et qu'elle fut en vérité la plus ancienne des colonies françaises.

C'est en visitant ces monuments qu'on peut se faire une idée du magnifique développement de la civilisation occidentale au Levant pendant la période des Croisades. Faut-il rappeler ici ce passage d'une lettre de Renan écrite lors de sa Mission de Phénicie : « L'activité déployée par les Francs dans ces contrées est quelque chose de prodigieux... Aucune empreinte n'a effacé celle-là ! »



Du village de Haffé on se rend vers l'est à l'extrémité d'un plateau après lequel le paysage change d'aspect et devient montagneux. Il faut traverser deux ravins. Lorsqu'on a passé le premier, on atteint la croupe d'El-Toun, d'où l'on découvre dans toute son étendue le front nord de la forteresse, et le spectacle qui s'offre aux regards est d'une incomparable majesté ; on descend dans une gorge profonde par un sentier creusé dans les rochers à pic, dont on verra sur l'autre versant la masse imposante aux tonalités d'un rouge ardent. Au fond de cette gorge on traverse le gué d'un torrent, où les chevaux ont, au début du printemps, de l'eau jusqu'au poitrail, et l'on remonte par un sentier aussi raide que le premier en gravissant des dalles rocheuses superposées, comme si la nature avait taillé là des marches gigantesques¹. On met pied à terre à l'entrée d'un immense couloir rempli d'ombre (fig. 4). C'est un profond fossé aux parois verticales et parallèles que les Francs ont taillé à même la pierre dure. A droite, la muraille de roc lisse, que surmontent de hautes fortifications, semble se prolonger indéfiniment vers le ciel. Plantés à l'aplomb du rocher, auquel au premier abord ils paraissent appartenir, on devine le mur d'une longue courtine, à sa droite une poterne ouverte entre deux tourelles, à sa gauche un vaste donjon à l'appareil à bossages de grande taille, dont les créneaux se dressent à 51 mètres au-dessus du sol (fig. 7). A quelques pas, au milieu du fossé, s'élève, mince, effilée, une aiguille rocheuse (fig. 4, 5) haute de 28 mètres, dont l'extrémité, terminée par quelques pierres maçonnées, se trouve en face de la poterne² (fig. 8, 9, 10).

1. Nous apprenons par M. Schoeffler que la route d'automobiles va maintenant jusqu'à Sahyoun. En outre, un hôtel va être construit pour les touristes à Lattaquié. L'État des Alaouïtes prendra désormais le nom d'État de Lattaquié.

2. Une aiguille semblable destinée à soutenir un pont se voit aux châteaux francs d'Edesse (Ourfa)

Les Francs, en faisant ce travail cyclopéen, en creusant le rocher sur une longueur de 140 mètres, une largeur de 20 mètres et une profondeur de 28 mètres, ont eu l'idée de ménager cette aiguille pour servir de pile au pont aujourd'hui disparu qui, partant de la poterne, franchissait le fossé et aboutissait au plateau dont le château a été isolé par cette profonde entaille.

Ainsi séparée du plateau, la forteresse se dresse sur une crête longue et étroite et l'enceinte épouse la forme du terrain. Le plan donne l'aspect d'un triangle très

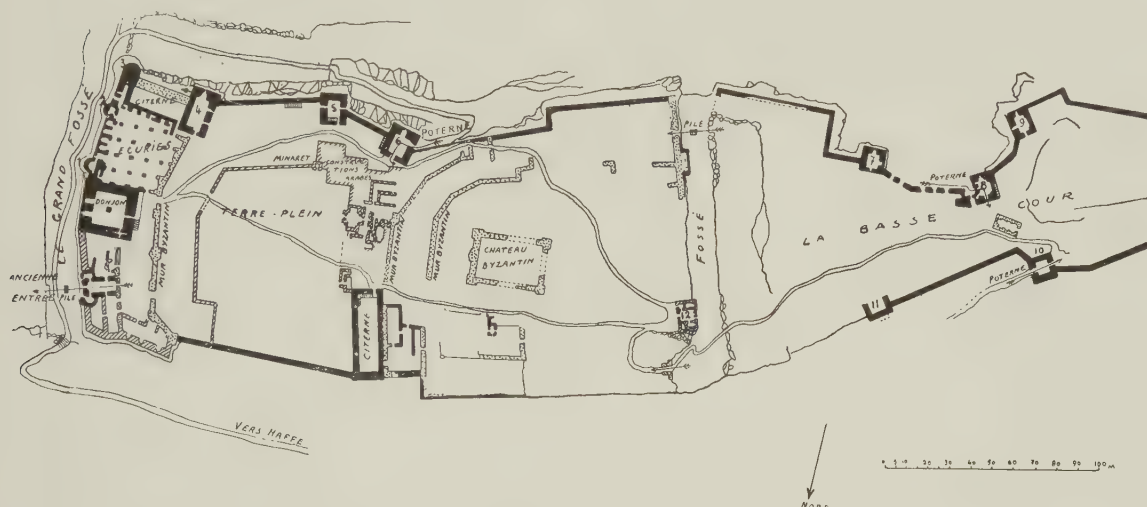


FIG. 3. — CHATEAU DE SAONE. Plan par François Anus (partie principale).

⊞ Byzantin. ■ Enceinte franque. ▨ Arabe.

allongé, ayant pour base le front dominant le fossé. Les deux longs côtés sont bordés par deux ravins se réunissant au sommet du triangle (fig. 2). Le ravin du nord, où coule un torrent, est celui qu'on vient de franchir ; de ce côté la pente est abrupte, les défenses sur cette face sont donc peu importantes. Au sud, les abords du château sont moins difficiles d'accès : un chemin large d'une dizaine de mètres, placé entre le ravin et le roc sur lequel se dressent les murs, borde ce front de l'enceinte sur une partie de sa longueur. Aussi y a-t-on élevé des ouvrages solidement fortifiés (fig. 12). Lorsqu'on suit le fossé on rencontre, après le donjon qui se trouve à peu près au milieu de cette face de la forteresse, trois petites tours rondes, la troisième se trouvant à l'angle sud-est. Sur le front sud, trois

et de Gargar, dans le comté d'Edesse (Rey, *Les Colonies franques de Syrie*, Paris, 1883, p. 314). Le R. P. Savignac a signalé une pile naturelle servant à relier les deux sections d'un pont au château de Val Moïse, dans la terre d'Outre-Jourdain ; *Revue Biblique*, 1903, p. 117-120 ; cf. aussi C^{te} J. de Kergorlay, *Sites délaissés d'Orient*, Paris, 1911, p. 152 et pl. XXVII).

grandes tours carrées semblables au donjon, mais de moindres proportions, réunies par des courtines, se dressent très haut sur le roc, au pied duquel passe le chemin dont nous venons de parler (fig. 12). Ce chemin conduit à une porte ménagée dans un flanc du troisième ouvrage carré (ouvrage n° 6 du plan). Cette porte

est la principale entrée de la forteresse (fig. 12 et 22).

Lorsqu'on a franchi la tour qui commande l'entrée, on se trouve dans un vaste espace au terrain inégal, rocailleux, encombré de hautes herbes et coupé de petits murs éboulés enfouis dans la verdure (fig. 14). La végétation a envahi la forteresse ; des arbustes ont poussé sur les courtines et des lierres s'accrochent aux murailles.

Parmi les ruines amoncelées, on rencontre une frêle tour carrée qui est le minaret d'une petite mosquée¹ (fig. 14), une salle à la belle architecture arabe, qu'on croit être une salle de bain, l'avoisine (fig. 15) ; ce sont là des vestiges de constructions arabes du xiii^e siècle, édifiées après que Saladin eût enlevé la place aux Francs en 1188.

Barrant l'horizon, à l'est se dressent les grands ouvrages des Croisés, qui dominent le fossé ; au milieu le donjon, masse carrée colossale, imposante avec ses grandes pierres à bossages. A l'ouest, on voit une muraille basse en pierres de petit appareil et munie de

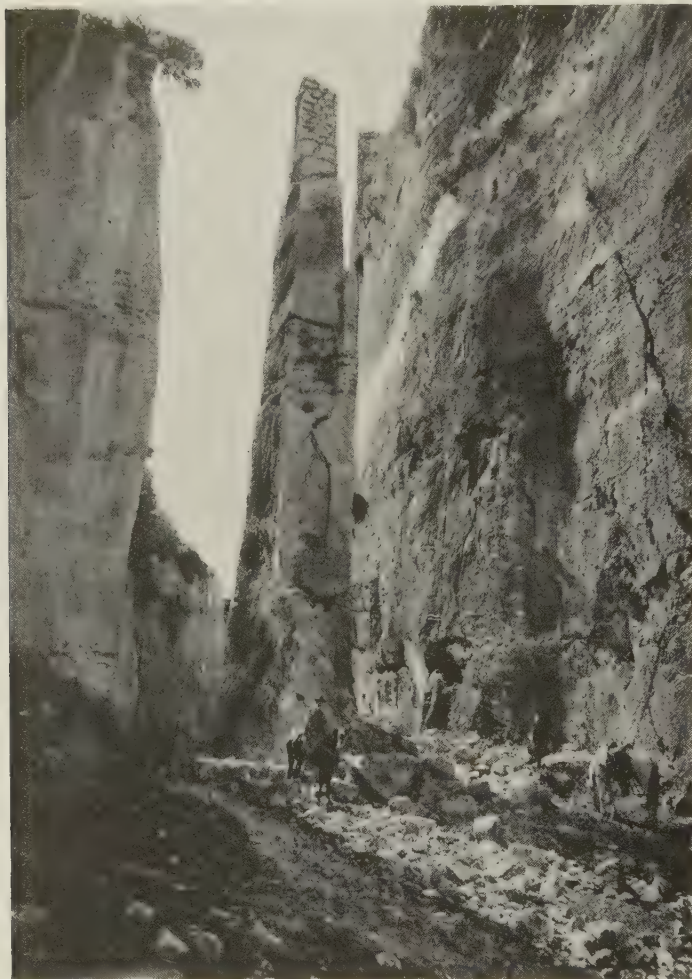


FIG. 4. — CHATEAU DE SAONE. L'aiguille vue du nord.

1. Max van Berchem a retrouvé là deux inscriptions arabes, qu'il croit pouvoir attribuer au sultan Qalawun (1279-1290), à son fils le sultan Khalil et à l'émir Sunqur al Achqar, que l'on sait avoir occupé Sahyoun à la fin du xiii^e siècle (*Voyage en Syrie*, p. 269).

saillants pentagonaux (fig. 16) ; au delà, sur une éminence dominant de très haut toute la place et la région environnante, les ruines croulantes d'un château antérieur aux Croisades et que construisit à la fin du x^e siècle l'empereur d'Orient Zimiscès. Ainsi l'on trouve côte à côte les témoins de trois civilisations qui, en trois cents ans se sont succédées en ce lieu. L'état de dégradation du château byzantin contraste avec le magnifique aspect des ouvrages intacts de la forteresse des Croisades. Celle-ci est construite en matériaux d'une telle qualité, ses murs ont une telle épaisseur qu'ils ont défié les siècles.

Autant le Krak des Chevaliers est mouvementé, peuplé d'habitants et d'animaux, autant Saone est désert. Dans cette vaste étendue ceinte de murailles on se sent environné d'une solitude infinie, et tout dans cette immensité silencieuse semble être demeuré à sa place et attendre le retour des Francs qui ont dressé cet appareil de guerre puissant et majestueux. On trouve dans les hautes herbes et dans les salles d'énormes boulets de pierre pesant jusqu'à 300 kilogrammes, lancés ou préparés là il y a plus de sept cents ans, et l'on évoque de furieux combats.

Si l'on pénètre à l'intérieur des ouvrages, on voit de vastes salles, les unes voûtées d'arêtes, les autres en berceau, défendues vers le front d'attaque par des meurtrières et éclairées du côté de la place par de larges baies rectangulaires. Le donjon et les ouvrages carrés ont deux étages de salles. Un grand escalier sous une voûte en berceau rampant conduit à leur terrasse crénelée. Les salles



FIG. 5. — CHATEAU DE SAONE. L'aiguille vue du sud.

du donjon surtout, avec leurs voûtes retombant sur un haut pilier central, produisent une impression extraordinaire (fig. 19).

Partout sur les pierres on retrouve ces signes lapidaires, ces marques de tâcherons (fig. 26) qu'on rencontre si fréquemment dans les monuments des Croisés, mais nulle part nous n'en avons vus d'aussi grande dimension, et ce sont ici surtout des emblèmes militaires qui sont dessinés : des étendards, des haches d'arme et les grands écus allongés du ^{xii}^e siècle¹.

Sous la cour à côté du donjon on pénètre dans une grande salle aux voûtes basses, longue de 32 mètres, divisée en cinq nefs par quatre lignes de lourds piliers et au bout de laquelle une série de meurtrières défendent le fossé. Des abreuvoirs encore en place dans cette salle indiquent qu'elle devait servir d'écurie (fig. 20).

De cette salle on pénètre dans une grande citerne voûtée en berceau brisé et semblable à une vaste nef romane. Plus loin, en avançant vers l'ouest, on en rencontre une autre, voûtée comme la première, haute de 16 mètres environ, longue de 36 mètres (fig. 21) ; un escalier permet de descendre jusqu'à l'eau². Au sommet de la voûte, trois larges trous d'aération jettent un flot de soleil dans l'eau glauque du fond, et dans ce clair-obscur où les yeux éblouis par la lumière du dehors se reposent, on entend des gouttes d'eau tomber des pierres de la voûte à intervalles réguliers, avec un bruit cristallin qui rend plus grand encore le silence d'alentour.

Plus à l'ouest encore, au delà du château byzantin, grande ruine presque informe, un long fossé va du nord au sud et sépare de la basse-cour, qui se trouve en contre-bas, la partie principale de la place (fig. 22). Au-dessus du roc qui domine ce fossé se dresse une ligne de défenses ruinées, en partie byzantines qui fermaient sur ce front la forteresse. On voit là une tour (n^o 12) probablement construite par les Arabes ; la salle de cette tour s'éclaire à l'ouest par trois larges baies, d'où l'on a une vue splendide sur les ravins, les collines voisines couvertes d'arbustes, et au delà du plateau de Haffé on aperçoit la mer.

Du côté du sud, une pile indique un pont qui mettait en communication la basse-cour avec la place et qu'on pouvait couper facilement en cas d'attaque (fig. 22).

Les défenses de l'enceinte de la basse-cour sont beaucoup moins importantes que celles de la forteresse. Ces défenses sont très ruinées, surtout au nord, et l'on y voit la trace de plusieurs époques. Les murs sont de faible épaisseur. Cinq petites

1. Certaines de ces marques ont 30 et même 40 centimètres. Quelques-unes sont sculptées en relief, ce que nous n'avons pas vu ailleurs.

2. Nous avons trouvé une grande citerne analogue à celles-ci et munie d'un escalier au château franc de Subeibe dans le sud de la Syrie.

tours carrées, n'ayant qu'une salle surmontée d'une terrasse, font saillie sur ces murailles. La basse-cour a deux entrées percées au nord et au sud dans deux tours se faisant face, à un endroit où le promontoire est étranglé. Entre ces deux tours très rapprochées se trouve une petite chapelle byzantine fort ruinée (fig. 23 et 24). L'intérieur de cette basse-cour est encombré de débris de murailles qu'ont recouverts des arbustes. Peut-être ces ruines sont-elles récentes et sont-elles l'œuvre du début du ^{xix}^e siècle, d'Ibrahim Pacha, qui trouva Sahyoun occupé, et l'emporta de vive force.



Sahyoun, où M. Dussaud¹ estime qu'il faut chercher le site de l'antique Sigon que vinrent occuper les Phéniciens d'Aradus, fut toujours un point stratégique important. Les Hamdanides d'Alep étaient installés à Sahyoun au ^x^e siècle et c'est à eux que l'empereur grec Jean Zimiscès enleva cette place dans sa



FIG. 6. — CARTE DE LA RÉGION D'ANTIOCHE

victorieuse campagne de 975, au cours de laquelle il conquiert presque toute la Syrie et la Palestine jusqu'à Ramleh et Césarée. Sahyoun fut remis au Basileus par son gouverneur Kouleïb le Chrétien. Il est probable que les Grecs possédaient encore cette position quand les premiers Croisés arrivèrent dans la région. Ceux-ci durent s'y installer avant d'enlever aux Grecs Laodicée que Tancred occupa en 1106 ou 1108. C'est donc depuis les premières années du ^{xii}^e siècle que les Francs possédèrent cette forteresse ; ils la perdirent en 1188. Ils en avaient fait l'une de leurs plus puissantes places fortes. Son importance entre les mains des Musulmans se maintint jusqu'à la fin de l'ère des Croisades et plus longtemps encore. Mais les Musulmans ne modifièrent guère ses ouvrages de défense. Construite presque en une seule campagne, cette forteresse constitue le monument le plus caractéristique qui soit parvenu jusqu'à nous de l'art militaire français du ^{xiii}^e siècle.

1. René Dussaud, *Topographie historique de la Syrie antique et médiévale*, Paris, 1927, p. 149.

Assurément le Krak occupé par les Francs jusqu'en 1271 offre une variété plus grande de constructions, des reprises de travaux, un système de défense plus savant et plus compliqué. Mais ici nous avons une belle œuvre massive et bien



FIG. 7. — CHATEAU DE SAONE.
Vue du fossé vers le sud, après l'aiguille.

homogène, un parfait ensemble presque d'une seule venue et à peu près intact. Grâce à ce château, on peut avoir une idée très nette de ce que faisaient les architectes d'Occident en Terre-Sainte au début de leur occupation.

Les Francs firent de Saone l'un des plus importants châteaux de la principauté d'Antioche, cette magnifique cité chrétienne dont un voyageur du XIII^e siècle, Wilbrand d'Oldenbourg, nous vante le séjour agréable, « où, dit-il, les habitants passaient leur temps à se rafraîchir et à se baigner dans des eaux jaillissantes au milieu de jardins remplis des fruits les plus variés ».

Plusieurs suzerains de ce grand État latin se signalèrent comme des hommes de guerre valeureux. Ce fut d'abord le fils aîné de Robert Guiscard, Bohémond de Tarente, qui avait amené à la Croisade ses

Normands de l'Italie méridionale et qui fonda la Principauté, celui qu'Anne Comnène désigne ainsi : « le guerrier de haute taille, à la peau blanche, aux yeux bleu vert, qui dépassait d'une coudée les autres chevaliers », diplomate rusé et grand batailleur, qui maintes fois dans les grands combats, par sa tactique habile, assura la victoire. Son neveu Tancrède qui fut quelque temps régent de la principauté et étendit la conquête. Bohémond II, tué en 1131 dans un combat



Phot. P. Deschamps.

CHATEAU DE SAONE. — VUE PRISE DU SUD-EST.

Le château byzantin, la poterne et l'angle Nord-Est de l'enceinte.

en Cilicie, « ce dont ce fu trop grants damages, dit le traducteur de Guillaume de Tyr, qar il estoit sages et de grand cuer ». Raymond de Poitiers, ce Croisé magnifique, libéral et lettré, dont les exploits et l'esprit chevaleresque provoquaient l'admiration des Musulmans, cet autre Hercule, comme l'appelle un historien grec, l'un des plus forts parmi les Franks, qui d'une main ployait un étrier de fer ; il trouva une mort glorieuse au combat de *Fons Muratus* en 1149. Enfin un simple chevalier du Gâtinais, Renaud de Châtillon, qui par son mariage avec Constance, veuve de Raymond, devint prince d'Antioche. Celui-ci, acharné à la bataille, d'un courage sans pareil, mais imprudent et emporté, fut pendant quarante ans l'ennemi le plus redoutable de l'Islam, et devenu à la fin de sa vie Seigneur de la lointaine terre d'Outre-Jourdain, il poussa les raids audacieux de ses soldats jusqu'aux rives de la mer Rouge, dans le voisinage de la Mecque, avant d'être tué en 1187 à Hattin de la main même de Saladin.

De nombreuses forteresses gardaient les abords d'Antioche. Au nord se dresse la chaîne de l'Amanus avec des sommets de 1.600 à 1.800 mètres. Pour une armée venant de Cilicie, il fallait se faufiler, entre la montagne et le golfe d'Alexandrette et franchir au lieu dit Sakaltoutan l'étroit passage des *Pylae Syriae*, les Portes syriennes que les chroniques des Croisades appelaient La Portelle¹. Des



FIG. 8. — CHATEAU DE SAONE. Le sommet de l'aiguille et la poterne.
(Vue prise au-delà du fossé.)

1. Dussaud, *Topographie*, p. 446.

châteaux se dressaient au bord de la mer, notamment celui de Payas.

On franchissait ensuite le col de Beilan, à 730 mètres, véritable entrée de la Cilicie vers la Syrie et la Mésopotamie. Ce col était défendu au sud



FIG. 9. — CHATEAU DE SAONE.

L'intérieur de la poterne ouvrant sur le fossé ;
le sommet de l'aiguille.

par le château de Baghras (que les Croisés appelaient Gaston) et au nord-est par le château de Trapesac¹, qui défendait en même temps la vallée du Qara-Sou. Enfin vers la mer, dans le voisinage d'Arsouz, se trouvait le château de la Roche de Roissel, près de Port-Bonnel.

Antioche est située dans une dépression par où l'Oronte va se jeter dans la mer entre l'Amanus et le Djebel el Akra. Près de la ville, au sud, se dressait le château de Cursat² et à l'est, au delà de l'Oronte, s'élevait la puissante forteresse de Harrenc (Harim).

Au sud-est, la route antique qui mettait en communication les territoires côtiers avec l'intérieur de la Syrie et la Mésopotamie franchissait l'Oronte au pont appelé Djisr esh Shoghr ; les Croisés³ en avaient hérissé

1. Aujourd'hui Darb-Sak ou Terbesek.

2. Les chroniques arabes l'appellent Qal'at Qoseir, aujourd'hui Qal'atez Zau.

3. La puissance des Francs s'étendit, pendant les premiers temps de l'occupation, bien au delà de l'Oronte et déborda même l'Euphrate, si bien qu'une partie de la Mésopotamie était sous la domination des comtes d'Edesse et des princes d'Antioche. A l'est de l'Oronte, ceux-ci occupèrent un certain nombre de villes, dont ils firent autant de places fortes, Athareb, qu'ils appelaient Cerep, Zerdana (Sardone), Sermin, Ma'arrat en No'man (La Marre), Kafartab, et les grandes villes d'Al-Bara et d'Apamée (Fémie), toutes deux sièges d'un archevêché. Ils tinrent quelque temps en leur pouvoir les territoires immédiatement au nord et à l'est d'Alep. Or la grande ville musulmane était l'un des principaux marchés d'échange entre l'Orient et l'Occident, et les Francs prélevaient des droits sur les caravanes amenant par Mossoul, Bagdad, Rakka et Bâlis, les produits de l'Inde et de la Perse.

les environs de forteresses : c'étaient les châteaux jumelés de Shoghr et de Bakas, Bessелеmon¹, le Chastel-Ruge², et Arcican³.

Plus au sud se dressait la grande place de Saone, environnée de forts qui en dépendaient. Saone se trouve, entre le Djebel el Akra et les monts Ansarieh, à mi-chemin d'une dépression transversale allant de l'ouest au nord-est, de Lattaquié à la vaste plaine marécageuse du Ghâb que traverse l'Oronte. Du haut de son



FIG. 10. — CHATEAU DE SAONE. Front Sud, la poterne ouvrant sur le fossé. (Vue prise au-delà du fossé.)

promontoire, le château commandait la grande route qui conduisait du port de Lattaquié⁴ vers l'intérieur, la route d'Antioche au nord, la route d'Alep au nord-est et de la grande ville franque d'Apamée au sud-est, en franchissant l'Oronte à Djisr-esh-Shoghr. Enfin il commandait un embranchement de route qui descendait au sud vers la mer à Djebelé ; cette route du sud était encore défendue par le château de Balatunus (Qal'at-el-Mehelbé) et sur celle du nord on rencontrait les châteaux de Bourzey, de Sarminiyé et de Shoghr et Bakas au passage de l'Oronte.

1. Aujourd'hui Beshlamoun.

2. Sur la position de ce château voy. Dussaud, ouvr. cité, p. 165 et suivantes.

3. Probablement Erzghan au nord-est de Djisr-esh-Shoghr.

4. Laodicée dans l'antiquité, La Liche au temps des Croisades.

On voit l'intérêt militaire que présentait cette position, et lorsque Saladin l'eut enlevée aux Francs, un de ses chroniqueurs¹ donne ce commentaire : « La prise de Sahyoun assura la sécurité de Laodicée et fortifia l'espoir de prendre bientôt Antioche, dont ce château était la clef et la plus importante des dépendances : la porte était ouverte et le chemin tout tracé. »

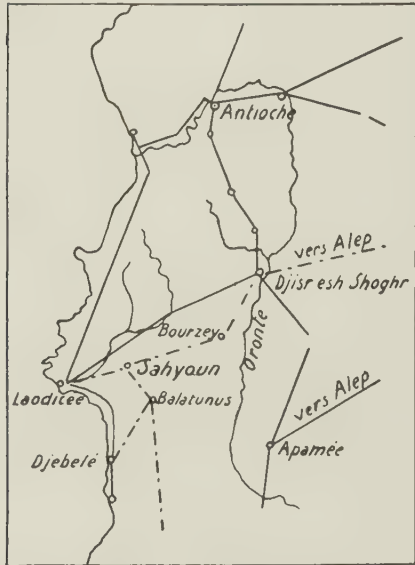


FIG. 11. — CARTE DES ROUTES
DE LA RÉGION D'ANTIOCHE
(d'après DUSSAUD, *Topographie historique
de la Syrie antique et médiévale*, 1927,
carte XIV).

—— Routes attestées par des documents grecs
ou latins.
-o-o- Routes indiquées par des documents arabes.

Les chroniques des Croisades nous apprennent peu de chose sur ce château pendant l'occupation des Francs. Les seigneurs de Saone comptaient parmi les principaux vassaux du prince d'Antioche. Le premier connu est Robert de Saone, qui fut tué en 1119. Robert de Saone paraît avoir été un de ces seigneurs francs qui, peu après la première Croisade et lorsque la paix sembla assurée, entretenirent de bons rapports avec leurs ennemis de la veille, dont ils avaient admiré le courage sur les champs de bataille. Des relations cordiales s'établirent entre émirs musulmans et chevaliers francs. Certains même se lièrent d'une vive amitié. Les chroniques franques et arabes en citent maints exemples. Ousama, cet émir de Sheïzar du ^{xii}e siècle, qui, en racontant sa propre vie, donne des récits si vivants de cette première époque des Croisades, nous apprend² que Robert avait jadis amicalement traité deux émirs : Il Ghâzy, prince de Mardin, et Togtakin, atabek de Damas. Il leur avait même prêté main-forte en 1115 et avait combattu à Apamée à leurs côtés dans leur lutte contre Boursouk, prince de Mossoul. Robert, qu'Ousama appelle le lépreux, avait dit à Togtakin : « Je ne sais comment exercer envers toi les devoirs de l'hospitalité, mais dispose des pays que je gouverne, que tes cavaliers y passent librement, qu'ils prennent tout ce qu'ils y trouveront, pourvu qu'ils ne fassent pas de captifs et qu'ils ne tuent pas. Pour ce qui est des troupeaux, de l'argent et des denrées, ils peuvent en disposer à leur guise. »

Quatre ans plus tard, Il Ghâzy ayant envahi la principauté d'Antioche avec quarante mille hommes, le prince Roger, régent d'Antioche, se porta à sa rencontre

1. Abou-Shama, *Hist. orient. des Croisades*, IV, p. 367. Cf. Dussaud, *Topographie*, p. 149 et note 6.

2. Autobiographie d'Ousama, trad. H. Derenbourg, *Revue de l'Orient latin*, II, 1894, p. 445-446.

au delà de l'Oronte avec huit mille hommes. Les Francs furent écrasés à Balat et Roger fut tué le 19 juin 1119. Le roi Baudouin II, les comtes d'Edesse et de Tripoli, se portèrent au secours de la principauté. Foucher de Chartres¹ nous apprend que le 14 août, au lieu dit Tell Danith près Idlib, l'armée franque vainquit les Turcomans d'Il Ghâzy et les troupes de Togtakin, mais elle perdit huit cents hommes, dont cent chevaliers. Arrivé à Antioche, le roi choisit dans



FIG. 12. — CHATEAU DE SAONE. Front Sud. Tours 3, 4 et 5, la mosquée et la tour 6.

les mêmes familles des feudataires pour les fiefs dont les seigneurs avaient péri et mit en état de défense les forteresses voisines d'Antioche.

Robert de Saone était tombé entre les mains d'Il-Ghâzy. En grand seigneur, il taxa lui-même son rachat à dix mille pièces d'or. Il Ghâzy, dans l'espoir de faire augmenter la rançon, l'envoya à Togtakin, mais celui-ci, exaspéré par sa défaite, trancha la tête de son ancien ami².

Des seigneurs de Saone qui succédèrent à Robert, nous ne savons guère que les noms tantôt mentionnés dans une chronique, tantôt cités parmi les signataires d'une charte.

1. Foucher de Chartres, liv. III, ch. IV et V (*Hist. occid. des Crois.*, t. III, p. 443-445).

2. Vie d'Ousama, *ouv. cité*.

Si nous ne connaissons rien pour ainsi dire de la vie des Francs dans ce château pendant plus de quatre-vingts ans, nous avons par contre des détails circonstanciés sur le siège de Saladin et sa victoire.

On sait que Saladin avait écrasé l'armée du roi de Jérusalem, Gui de Lusignan,



FIG. 13. — CHATEAU DE SAONE. Front sud. La tour 6 et l'entrée principale.

dans la sanglante bataille de Hattin, près de Tibériade, le 4 juillet 1187. Ce combat eut les plus douloureuses conséquences pour la chrétienté d'Orient ; la plus grande partie des places de Palestine tombèrent peu après entre les mains du sultan. Il entra à Jérusalem trois mois plus tard, le 2 octobre. Puis ayant fait investir les grandes forteresses de Palestine qui résistaient, il se porta l'année suivante vers la Syrie. Il enleva Sayette (Saïda), Beyrouth, Giblet (Byblos), mais il échoua à Tortose devant le formidable donjon des Templiers, ainsi que devant le Krak des Chevaliers ; il passa avec son armée sous les murs de Margat, grand châ-

teau des Hospitaliers, qu'il n'osa même pas attaquer.

Pendant le cours du ^{xii}^e siècle, les seigneurs de Terre-Sainte, voyant qu'ils ne pouvaient faire les frais de nombreuses garnisons et du coûteux entretien des forteresses des frontières, en vendirent plusieurs aux deux grands ordres religieux et militaires qui, puissamment riches, admirablement organisés, entretenant des troupes importantes, bien équipées et entraînées, pouvaient assurer la défense de ces citadelles. Leur résistance sauva les États latins d'une ruine définitive.

Le grand effort de la troisième croisade, avec Philippe-Auguste et Richard Cœur de Lion, rétablit dans une certaine mesure la situation de ces États et leur permit de se maintenir en Orient pendant un siècle encore.

Mais tandis que les Chevaliers du Temple et de l'Hôpital repoussaient les assauts des armées de Saladin, les châteaux qu'avaient conservés les seigneurs, tant au sud qu'au nord, ne purent résister à leurs attaques.

Après une série de succès et de revers, Saladin s'étant rendu maître des places



FIG. 14. — CHATEAU DE SAONE. Intérieur. Tours 4, 5 et 6, mosquée, salle arabe et château byzantin.

de la côte syrienne, continua vers le nord, ayant pour objectif de s'emparer d'Antioche. Pour cela il lui fallait conquérir plusieurs forts qui défendaient au sud l'accès de la grande cité chrétienne. Le principal d'entre eux était Saone. Il s'en empara le 29 juillet 1188, après un siège de quelques jours et de terribles assauts.

Le 30 il quittait Sahyoun ; les jours suivants, il s'emparait de châteaux et de fortins dépendant de Sahyoun : Balatunus, Fiha¹, Qal'at el Aidho. Il se rendait ensuite vers les châteaux jumelés de Shoghr et Bakas, qui dominaient le passage de l'Oronte. Le 12 août la place capitulait. Puis le sultan redescendit un peu vers le sud ; pendant que le 19 août son fils edh-Daher prenait Sarminiyé, Saladin

1. Probablement Qal'at Fillehin, entre Sahyoun et Balatunus. Voir Dussaud, *Topographie*, p. 150-151.

assiégeait Bourzey, dont les défenseurs lui opposèrent une farouche résistance. On vit même une femme accabler l'ennemi de projectiles à l'aide d'un mangonneau et tirer avec une telle précision qu'elle empêcha l'artillerie musulmane d'utiliser



FIG. 15. — CHATEAU DE SAONE. Salle arabe.

une de ses pièces. Saladin s'empara de la place le 23 août. Se dirigeant vers le nord, le sultan prenait encore Darb-Sak et Baghras et rasait ce dernier château¹. A ce moment une trêve vint interrompre les hostilités et sauva la ville d'Antioche. Saladin rentra à Alep.

Le siège de Sahyoun est raconté par plusieurs chroniques arabes, dont deux sont rédigées par des témoins du combat².

Parti de Lattaquié, Saladin arriva par le nord-ouest en vue de Sahyoun le 26 juillet avec son armée et six mangonneaux. Le fils du sultan, edh-Daher, resta sur la colline et établit deux mangonneaux en un endroit rapproché des murailles. Saladin établit son camp et des mangonneaux de l'autre côté du fossé, sur le plateau en face du front principal du château.

« La forteresse possède cinq murailles... Le mercredi (27) l'armée l'enveloppa de toutes

parts. Dès le matin le sultan porta son camp vers la montagne (il s'agit du plateau) et commença le siège, tandis que Malik Zahir Gazi (edh-Daher, son

1. Il reste des ruines importantes de Baghras. Ce château fut, peu après la destruction de Saladin, reconstruit par le fils de Léon II d'Arménie. Les Templiers y firent des travaux au XIII^e siècle.

2. Imad al Din et Baha al Din (*Histor. orientaux des Croisades*, IV, p. 365 et suiv. ; III, p. 111, et IV, p. 364). — Van Berchem (*ouv. cité*, p. 274 et suiv.) a utilisé les récits de ces deux auteurs. — Pour les autres chroniques, voir van Berchem, p. 276, n. 1.

fil), le sultan d'Alep, établissait deux mangonneaux du côté du ravin... Sous ses ordres marchait le contingent d'Alep, les servants des mangonneaux, les arbalétriers, les porte-bouclier et les sapeurs, ainsi qu'une compagnie de tailleurs de pierre, de forgerons et de charpentiers... Le combat et le tir des mangonneaux ne cessèrent point de son côté ni du côté du sultan, si bien que dès le jeudi (28) les murs commencèrent à menacer ruine... »

Les assiégés tentèrent une sortie et pendant toutes les attaques montrèrent



FIG. 16. — CHATEAU DE SAONE. Mur d'enceinte byzantine avec tour pentagonale ; dans le fond, le château byzantin.

un grand courage. Mais les mangonneaux et les flèches des Musulmans faisaient de nombreuses victimes chez les Francs et la plupart des combattants furent tués ou blessés. Une des chroniques raconte que le vendredi matin (29), les Musulmans avisant à l'un des bouts du fossé, là où il débouche dans le ravin, un endroit que les Francs n'avaient pas gardé, grimpèrent dans les rochers et franchirent la muraille, tandis qu'une autre rapporte qu'un des mangonneaux d'edh-Daher fit une large brèche dans le mur par laquelle pénétrèrent les assiégeants. En même temps les murs du faubourg étaient escaladés et les Musulmans s'y précipitèrent dans une mêlée furieuse. « Et je voyais nos gens s'emparer des marmites, dans lesquelles le repas était cuit à point, et en manger le contenu tout en se battant

contre la forteresse. » Alors les assiégés se réfugièrent dans le donjon¹, puis se voyant perdus ils demandèrent à capituler.

Saladin exigea la même rançon que celle qu'il avait réclamée l'année précé-



FIG. 17. — CHATEAU DE SAONE. Mur d'enceinte byzantine, avec quelques assises d'appareil réticulé.

dente aux habitants de Jérusalem. Elle fut de dix pièces d'or pour les hommes, cinq pour les femmes et deux pour les enfants. Le sultan partit le lendemain, laissant la garde de la forteresse à l'un de ses émirs, Manguwirich, qui la fortifia et la mit en état de défense. Celui-ci devait la posséder encore lors de sa mort en 1229.

De ces récits, van Berchem a tiré des conclusions qui nous paraissent devoir être discutées ou précisées sur certains points. Tout d'abord il place sur le plateau le faubourg dont parlent les chroniques, et nous croyons qu'il faut le chercher dans la basse-cour. En effet, si Saladin avait placé son camp et plusieurs de ses mangonneaux à l'est, en arrière du faubourg, il n'aurait pu

atteindre de ses projectiles la forteresse ; on nous dit que les Musulmans escla-

1. D'après l'une des chroniques, il semblerait que les Francs se réfugièrent non dans le donjon, mais dans le vieux château byzantin qui est sur une éminence au centre de la place : « Les Francs se retranchèrent sur la cime qui surmontait le château. » Ibn al Atyr, *Hist. orient. des Croisades*, I, p. 721-722.

dèrent les murs du faubourg, et si l'on voit quelques ruines sur le plateau on ne trouve aucune trace d'une enceinte.

En second lieu van Berchem, après Rey, conteste que le château ait été défendu par cinq murailles. Il faut tenir compte, pensent ces auteurs, de l'exagération du chroniqueur, cherchant à exalter le triomphe de Saladin. Mais on n'avait reconnu jusqu'à présent qu'une seule muraille byzantine, celle où l'on voit des tours pentagonales. Or M. Anus a trouvé, à plus de cent mètres en arrière de cette muraille,



Phot. Maurice Dunand.

FIG. 18. — CHATEAU DE SAONE. Le château byzantin.

deux murettes byzantines parallèles situées à peu de distance du château byzantin et constituant sa défense immédiate. En comptant les grands ouvrages francs en arrière du fossé, la muraille byzantine déjà connue, les deux murailles byzantines que nous venons de signaler, enfin la ligne de défense dominant la basse-cour, nous arrivons bien au chiffre de cinq murailles indiquées par le chroniqueur arabe.

Enfin van Berchem a observé que l'assaut avait dû se produire à l'une des extrémités du fossé, soit au nord, soit au sud, mais il n'a pas précisé davantage son opinion. Nous pensons que c'est à l'entrée du fossé nord, c'est-à-dire à l'angle nord-est de la forteresse, que fut faite la brèche et qu'eut lieu l'escalade des assaillants. Les deux mangonneaux d'edh-Daher durent frapper par delà le ravin au

nord près de l'angle nord-est ; en effet, on constate que de la colline où devaient se trouver les mangonneaux d'edh-Daher cette éminence domine les défenses au nord près de l'angle de la forteresse. Les mangonneaux de Saladin lançaient leurs projectiles par dessus le fossé pour atteindre les murailles entre le même angle et le donjon ; de ce côté des reprises grossières se distinguent nettement (fig. 8 et 10). Seule la poterne et les deux tourelles qui la flanquent furent épargnées et ont conservé leur appareil de pierres à bossages. Nous avons remarqué, en outre, en haut du mur, entre la poterne et l'angle nord-est, une inscription arabe mutilée qui a échappé à van Berchem¹. Enfin sur la face nord de cet angle se trouve une salle qui ne ressemble en rien à ce qu'on voit dans le reste du château et qui doit être une construction arabe. Ajoutons qu'en cet endroit la muraille est à angle droit, alors que les Francs avaient dû construire là une tour ronde identique à celles qu'on voit à l'autre extrémité du fossé.



Il nous faut maintenant examiner dans ses détails l'architecture de cette forteresse et tâcher de préciser la date de la construction franque. Nous avons constaté dans cette enceinte des vestiges antérieurs à l'établissement des Francs. Ces restes des ouvrages byzantins se distinguent facilement de ceux du XII^e siècle. Ils sont construits d'un très petit appareil de pierres noyées dans un épais mortier. On trouve d'abord à l'est, en arrière de la poterne qui domine le fossé, une petite tour ronde et des pans de murs dans lesquels sont percées des meurtrières. Peut-être n'y avait-il pas là tout un front de murailles, mais un simple ouvrage qui protégeait l'entrée. Puis on voit tout près, en arrière, une longue muraille assez bien conservée, défendue par des saillants carrés alternant avec de petites tours pentagonales. Si comme nous l'avons observé dans plusieurs châteaux francs, les Croisés ont fait certains emprunts à l'architecture militaire byzantine, ils n'ont jamais employé la tour pentagonale. On trouve sur un point de cette muraille un appareil décoratif de pierres en losange, c'est l'*opus reticulatum* (fig. 17), dont on connaît quelques

1. M. Sauvaget, qui a bien voulu déchiffrer pour nous cette inscription en fort mauvais état, y a lu :

Au nom de Dieu le clément, le miséricordieux,

A ordonné de le faire [notre maître le sultan...] le juste, le...

Abù l-Ma'âlî Muha [mmad].

Il pense qu'il s'agit du sultan Mamelouk El-Malik en Nâzir Mohammed, fils de Qalawun, qui régnait en 1294. L'inscription serait donc très postérieure à la prise du château par Saladin, mais la restauration qu'elle indique doit être toutefois une conséquence des dégâts qui furent faits lors du siège de 1188.

exemples en France dans des monuments du haut moyen âge. Cette muraille byzantine formait un rempart allant d'un ravin à l'autre ; près du ravin du sud nous avons trouvé la fondation d'une petite tour ronde sous la première tour carrée de l'époque franque (n° 4 du plan). En arrière de cette ligne de défense se trouvait un vaste terre-plein formant la cour, puis, immédiatement en avant du château byzantin, une seconde ligne de défense composée de deux murs parallèles.

Le château byzantin (fig. 14, 18) se dresse sur un monticule au centre de la



FIG. 19. — CHATEAU DE SAONE. La salle haute du donjon.

place. Il est tout en ruines. C'était un ouvrage rectangulaire avec quatre saillants carrés, placés aux angles ; un saillant pentagonal se trouve au milieu du front est ; des saillants identiques existaient peut-être également au milieu des autres côtés

Or c'est le système de l'architecture militaire du ^{vi}e siècle qu'on observe dans les villes fortes byzantines de Tunisie et de l'Algérie orientale qu'ont étudiées M. Diehl et M. Gsell¹. Dans ces villes fortes, on voit sur le point le plus élevé de la place un réduit flanqué de tours carrées sur ses différents fronts. Les grandes citadelles byzantines que les Francs admirèrent à leur arrivée en Orient, Nicée, Marash, Edesse, Antioche, devaient avoir ces mêmes dispositions. On les retrouve

1. Bagaï, Laribus, Djeloula, Guessès, Timgad, Lemsâ, Tobna, etc. Voy. Ch. Diehl, *L'Afrique byzantine*, Paris, 1896, p. 163 et suivantes. Gsell, *Atlas archéologique de l'Algérie*, 1911.

dans des forteresses franques de Syrie occupées antérieurement par les Byzantins : Al Bara, Harim, Areymeh, Bourzey.

Les Francs ont conservé les ouvrages byzantins qui durent leur servir d'abri pendant qu'ils élevaient leurs grands ouvrages. Ils ont reporté en avant le front oriental de l'enceinte. Ils ont coupé le plateau par un grand fossé ; au milieu de ce nouveau front ils ont dressé leur donjon colossal. Sa muraille orientale qui se trouve au-dessus du fossé prolonge le roc nu, rigoureusement vertical en cet endroit (fig. 7). Elle ne fait pas saillie sur le rempart qui la flanque. La terrasse du donjon domine le plateau d'une hauteur de 23 mètres.

Un peu plus loin sur le même front, dans la direction du sud, les Francs ont construit trois tours rondes de dimensions modérées qui se dressent sur des saillies du roc qu'on a ménagées en creusant le fossé.

Ce simple exemple suffirait à annuler l'hypothèse formulée par Rey¹ et adoptée par plusieurs archéologues d'après laquelle les architectes francs auraient suivi dans leurs constructions deux principes, les Templiers munissant leurs châteaux de tours carrées et les Hospitaliers de tours rondes². C'est une erreur. La seule règle qu'aient suivie les architectes de Terre-Sainte est celle que leur imposait le terrain. Au Krak des Chevaliers, principal château des Hospitaliers, on trouve des saillants carrés et des tours rondes ; ici de même, et les dispositions prises par l'architecte sont tout à fait logiques : le fossé presque en ligne droite étant étroit par rapport à son étendue, il ne fallait pas réduire encore sa largeur en son milieu par la saillie qu'aurait exigée une tour ronde. D'autre part, l'appareillage d'une grosse tour ronde était fort compliqué. Il était préférable d'opposer ici le front massif et étendu d'une grande muraille toute droite. Aussi dressa-t-on un grand donjon présentant à son étage inférieur un mur de 5 m. 40 d'épaisseur. Pour défendre la base du donjon et le fossé, une tour ronde présentait un meilleur flanquement. Peu élevée, munie au moins à sa partie haute de meurtrières sur trois faces, elle pouvait tirer sur le plateau et prendre d'enfilade le fossé dans les deux directions. Aussi plaça-t-on une tour ronde tout près du donjon au sud (fig. 7) ; on fit une deuxième et une troisième tour, celle-ci tout indiquée à l'extrémité du fossé, commandant celui-ci, le plateau et une partie du front sud. En outre, on pouvait des courtines contiguës défendre plus facilement cette tour, son angle mort étant plus réduit que celui d'une tour carrée.

Le même principe se retrouve au nord du donjon, où deux tourelles circulaires (fig. 8 et 10) encadrent la poterne ; elles commandaient la base du donjon, le

1. Rey, *ouv. cité*, p. 15-16.

2. M. Dussaud a combattu très justement cette théorie. Cf. *Voyage en Syrie*, octobre-novembre 1895 (dans la *Revue archéologique* 1896, t. I, p. 11-14).

fossé et le plateau. Avant les réfections arabes, il est probable, nous l'avons dit, qu'une autre tour ronde se trouvait à l'angle nord-est du fossé.

On observera que la tour ronde 3 est pleine à sa base ; c'est là le système primitif qu'employaient les architectes en France au ^x^e et au ^{xii}^e siècle. La tour 2 n'a pas à sa base de meurtrière de face ; deux seulement s'ouvrent près des courtines pour prendre d'enfilade le fossé. La tour 1 a, au contraire, sept meurtrières à sa base, mais elle a été remaniée à une époque postérieure.

Ayant besoin d'ouvrages presque aussi puissants que le donjon au départ du

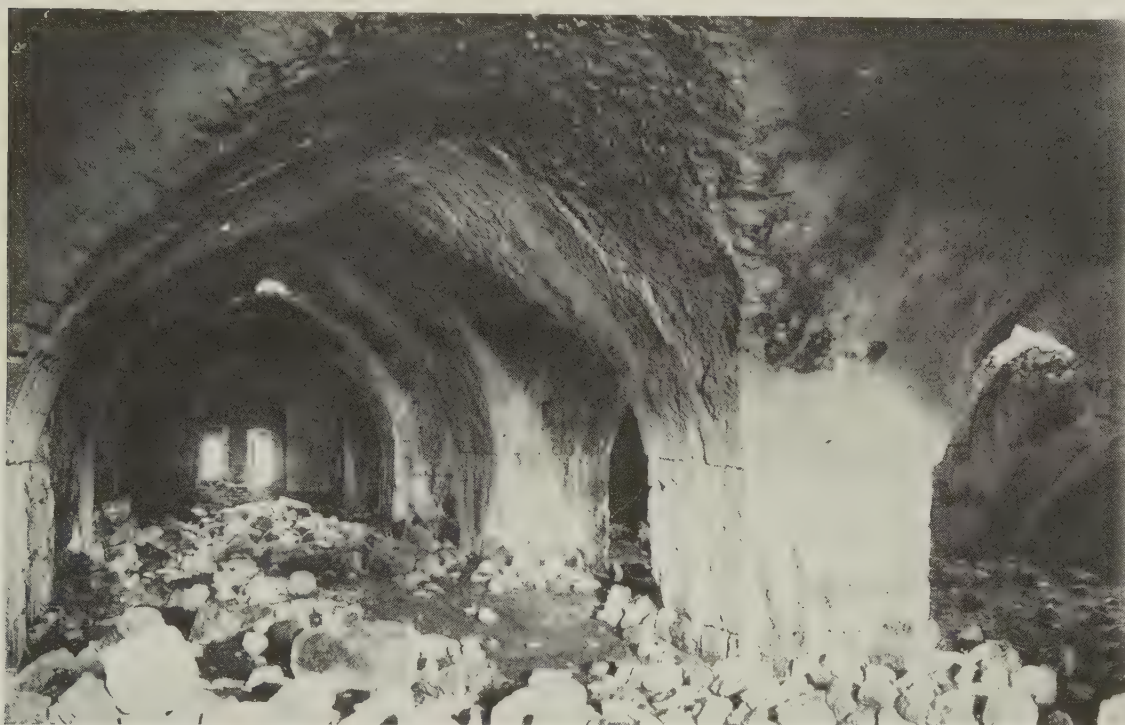


FIG. 20. — CHATEAU DE SAONE. L'écurie. Au fond, deux meurtrières ouvrant au-dessus du fossé.

front sud que borde un large chemin, l'architecte préféra les grands saillants carrés, plus faciles à construire que les tours rondes. Ces trois ouvrages n'ont qu'une faible saillie sur les courtines ; l'angle mort en avant de ces saillants était ainsi moins étendu et le flanquement était meilleur. Le premier saillant a à sa base un talus appareillé.

Le donjon, les tours rondes 2 et 3, les trois saillants carrés et les courtines 2-3, 4-5, 5-6 (la courtine 3-4 a un mauvais appareil indiquant une autre époque) ont ce grand appareil de pierres à bossages que les Croisés employèrent au ^{xii}^e siècle dans plusieurs châteaux (Krak des Chevaliers, Subeibe, Beaufort, Giblet).

Ils abandonnèrent parfois les bossages à la fin du ^{xii}^e siècle ou au début du

xiii^e siècle (Kraak des Chevaliers). Aussi pensons-nous qu'il faut voir une reprise au front est à la tour ronde 1 et à la courtine qui va de cette tour à la tour ronde 2, où l'on voit un appareil de pierres lisses. Ce sont les Francs qui firent cette reprise de la muraille fermant la grande salle aux piliers, où nous croyons voir



FIG. 21. — CHATEAU DE SAONE. Citerne.

une écurie. Les voûtes de cette salle viennent s'épauler au nord contre les bossages du donjon. C'est lorsqu'on construisit cette écurie qu'on modifia cette partie du front est. Nous avons remarqué ci-dessus que la tour ronde 1, avec ses sept meurtrières à sa base, avait un système défensif plus perfectionné que celui des tours à bossages 2 et 3 qui sont restées dans leur état primitif. Plantée sur une saillie du roc réservée quand on a creusé le fossé, cette tour 1 a remplacé une tour ronde à bossages. On observera aussi sur le plan que les tours 2 et 3 sont rondes à l'intérieur, ce qui était inutile ; en refaisant complètement la tour 1, on se dispensa de ce travail. De l'écurie on peut pénétrer dans les tours 1 et 2, et le mur qui les réunit et qui ferme l'écurie est défendu par une série de meurtrières d'où l'on

pouvait tirer par delà le fossé sur le plateau dont le sol se trouve à ce niveau.

A l'angle nord-est de l'écurie un escalier monte à la courtine et aboutit derrière la tour 1. Une petite bretèche (fig. 7) bien conservée se trouve au sommet de la tour, dans l'angle aigu qu'elle forme avec le donjon. On ne voit pas bien quelle pouvait être la nécessité de cette bretèche pour la défense, en cet endroit où la sape et l'escalade étaient impossibles, c'était peut-être simplement une latrine.

Pour le couronnement de la tour 1 et de la courtine 1-2, on remploya d'anciens bossages qu'on voit ainsi surmontant le parement de pierres lisses. Cet appareil de pierres lisses ne se trouve pas ici uniquement : nous le retrouvons dans des ouvrages de la basse-cour (tours 7 et 8).

Enfin sur ce même front nous avons observé, de l'autre côté du donjon, des reprises qui sont dues aux Arabes.

Il est curieux de constater à Saone l'application d'un principe de l'architecture



FIG. 22. — CHATEAU DE SAONE. Partie du Front Sud et muraille dominant la basse-cour.

militaire byzantine. Le donjon et deux des grands ouvrages carrés (n^{os} 4 et 5) n'ont pas de communication avec les courtines qui les flanquent, ceci pour prolonger la résistance, pour faire de chacun un ouvrage indépendant, capable de se défendre seul, ce que Procope appelle un *πυργικάστελλον*. On accède du terre-plein intérieur par des escaliers au chemin de ronde des courtines, mais de ce chemin de ronde on n'a pas d'accès dans la tour. Dans ces ouvrages, des escaliers intérieurs, soit apparents dans la salle basse, soit ménagés dans la muraille, conduisent de la salle basse à la salle haute et à la terrasse.

Il n'est nullement surprenant de trouver à Sahyoun et dans d'autres châteaux des Croisés des souvenirs de modèles empruntés à la fortification byzantine. Les Francs arrivaient en Orient avec des connaissances très sommaires de

l'art militaire ; mais dans le nord ils trouvèrent des forteresses byzantines considérables. Ils s'en inspirèrent ; parfois même ils les conservèrent et les restaurèrent si elles étaient ruinées. En outre, les chroniques latines¹ nous parlent souvent d'ingénieurs grecs et arméniens dont ils utilisaient le talent dans l'attaque des places fortes. Ces spécialistes des sièges, qui construisaient des machines de jet, devaient être aussi des architectes possédant les principes de construction de forteresses qui s'étaient depuis l'antiquité conservés en Orient.

Le donjon avait des défenses plus importantes que les autres ouvrages. C'est une grande masse carrée de 25 mètres de côté. Son unique entrée ouvrait sur la salle basse vers l'intérieur de la place. La porte de cette entrée, percée dans un mur de 4 m. 40 d'épaisseur, était défendue par une herse. En avant de l'entrée et parallèle à la muraille se trouvait un petit mur crénelé formant avec la muraille un couloir, dont l'accès était fermé par une porte munie d'une barre. Ainsi le donjon, fortement gardé du côté de la place par une défense antérieure et par sa herse, était prévu pour servir de dernier refuge aux défenseurs au cas où l'ennemi aurait pris tout le reste de la forteresse, et c'est ce qui se produisit probablement en 1188.

La salle basse du donjon est fort obscure ; elle n'est éclairée que par deux jours ouverts en haut du mur du fossé. Elle forme un carré de 15 m. 20 de côté. Plus épais que le mur de l'ouest, le mur de l'est donnant sur le fossé a 5 m. 40 d'épaisseur. Cette salle a 11 mètres de haut. Ses voûtes d'arêtes reposent sur un pilier carré de 2 m. 55 de côté, dont la base a été réservée dans le roc. Un pilier central identique se voit dans d'autres forteresses de l'époque des Croisades : au Krak des Chevaliers dans deux ouvrages ; à Chastel-Rouge (Qalat Yahmour), non loin du Krak ; à Baghras, au nord d'Antioche ; à Subeibe, dans le sud de la Syrie.

La salle haute (fig. 19), moins élevée, a le même pilier central. On remarquera ses voûtes d'arêtes soigneusement appareillées avec une clef taillée en croix et à la ligne de faite des pierres blanches de qualité sans doute plus résistante que les autres pierres des voûtes. Le mur oriental de cette salle, de 3 m. 40 d'épaisseur, était défendu par deux meurtrières, aujourd'hui remplacées par de larges baies. Sur les autres murs s'ouvraient des baies rectangulaires fermées par des barreaux de fer ou de bois ; on voit encore les trous dans lesquels ces barreaux étaient fixés.

Les défenses de la terrasse sont bien conservées : on voit des niches au fond desquelles sont percées des meurtrières en tir très plongeant, ces niches sont en arc très surbaissé et supportent le chemin de ronde, auquel on accède par quelques marches ; il est bordé par des créneaux et les merlons sont pleins. Ce n'est qu'à

1. Voir notamment la description du siège de Tyr en 1124, dans Guillaume de Tyr, liv. XIII, ch. X, *Histor. des Croisades*, I, p. 569-570.

une époque plus tardive qu'on percera les merlons de meurtrières. Ainsi sont les merlons, datant probablement du début du XIII^e siècle, du donjon de Chastel-Blanc (Safita).

Le principe byzantin des ouvrages pouvant se défendre indépendamment des autres, dont nous avons parlé plus haut, ne s'applique pas au troisième ouvrage carré (n^o 6), car celui-ci contient une entrée de la forteresse (fig. 2, 12, 13, 22).



FIG. 23. — CHATEAU DE SAONE. La basse-cour et la pointe occidentale de l'enceinte.

Ici la salle basse sert de passage du dehors vers l'intérieur de la place. Pour gagner la salle haute on monte à l'ouest sur le chemin de ronde de la courtine et on trouve derrière son parapet une entrée dans la salle haute ; cette entrée devait être fort étroite, elle est aujourd'hui agrandie par une brèche. Ainsi la salle basse de cet ouvrage n'a pas d'escalier. L'assiégeant qui aurait voulu gagner la salle haute devait enfoncer trois portes : celle du dehors et celle de l'intérieur, que des assommoirs percés dans la voûte de la salle basse défendaient, enfin celle qui fermait la salle haute derrière le parapet de la courtine.

La forteresse a quatre entrées. La première est la poterne au-dessus du fossé (fig. 8, 9, 10) ; c'est la seule qui s'ouvre de face, mais elle est protégée par deux

tourelles rondes et on y accédait par un pont passant sur la pile formée par l'aiguille et qu'on coupait à l'approche de l'ennemi. Cette poterne est étroite ; elle n'a que 1 m. 50 de large et 2 m. 50 de haut. Il est surprenant, toutefois, qu'elle s'ouvre ainsi de face, et l'on peut se demander s'il n'y avait pas de l'autre côté du fossé, sur le plateau, un ouvrage avancé destiné à la protéger. Nous n'avons vu en cet endroit qu'une plate-forme rocheuse un peu plus haute que le sol environnant et à laquelle on accédait par quelques marches taillées dans le roc. Une bretèche surmontait cette poterne. On voit encore les deux corbeaux sur lesquels elle s'appuyait. Deux portes successives fermaient cette entrée et chacune était renforcée en arrière par une barre. La première barre entrait dans une rainure ménagée dans le jambage de l'entrée, la seconde barre passait à travers le mur et était manœuvrée de la tourelle flanquant l'entrée au sud.

Les autres entrées sont, selon un système habituel dans les forteresses byzantines, percées dans le flanc d'une tour¹.

Dans le troisième ouvrage carré (n° 6) s'ouvre la principale entrée de la forteresse (fig. 12, 13, 22) ; nous venons d'en parler. Tout près de la porte vient s'appliquer le roc que surmonte la courtine contiguë à la tour. Ainsi dissimulée dans un endroit resserré, la porte ne pouvait être atteinte par les boulets des mangonneaux qu'on aurait placés de l'autre côté du ravin sur la colline. Les assiégeants qui auraient voulu enfoncer cette porte auraient été accablés du sommet de la tour et de la courtine. La seconde porte de cette entrée, celle qui ouvre sur l'intérieur de la place, est percée non en face de la première, mais dans le mur latéral, c'est-à-dire à angle droit ; c'est là encore un principe des Byzantins².

Les deux autres entrées ouvrent sur la basse-cour : l'une sur le ravin du nord (fig. 23), l'autre sur le ravin du sud. L'entrée au nord ouvre dans une tour carrée qui a certainement été construite en même temps que les grands ouvrages de la forteresse ; c'est le même appareil à bossages, et au-dessus de la porte intérieure, le même énorme linteau (fig. 24) surmonté d'un arc de décharge dont nous parlerons plus loin. Un étroit sentier presque à pic montant du ravin aboutit à cette entrée. Une bretèche placée non directement au-dessus de la porte, mais un peu en avant, défendait cette porte. La porte intérieure s'ouvre en face de celle-ci (fig. 24).

La tour carrée du sud où s'ouvre la seconde entrée de la basse-cour n'a pas de bossages. Dans le flanc de cet ouvrage est percée la porte regardant l'est ; elle ouvre sur un cul-de-sac constitué par un pan de courtine perpendiculaire et un

1. Diehl, *ouv. cité*, p. 162.

2. Diehl, *ibid.*

redan de cette courtine faisant face à la porte. Des meurtrières défendant l'entrée sont percées dans ces deux pans de la courtine. La porte intérieure se trouve, à angle droit de l'entrée.

Ce cul-de-sac, si favorable à la défense d'une entrée, soustraite ainsi, d'une part, à l'atteinte des projectiles de mangonneaux éloignés, et d'autre part, ne laissant le passage qu'à un très petit nombre d'adversaires qu'on aurait pu com-



FIG. 24. — CHATEAU DE SAONE. Face intérieure de la tour 10 sur la basse-cour.

battre facilement du haut des murailles, se retrouve exactement semblable à l'entrée principale de la citadelle byzantine d'Angora ; le P. de Jerphanion attribue cette citadelle aux environs de l'année 630, et la porte en question aux restaurations de Michel II le Bègue (820-829), faites après les dégâts causés par les attaques d'Haroun al Rachid¹. C'est là un exemple nouveau des nombreux emprunts que les Croisés ont faits aux forteresses byzantines qu'ils occupèrent tout d'abord à leur arrivée en Terre-Sainte.

1. G. de Jerphanion, *Mélanges d'archéologie anatolienne* (Mélanges de l'Université Saint-Joseph, t. XIII), Beyrouth, 1928, 1 vol. de textes et 1 vol. de planches, 1^{er} vol. p. 175-178 et 208-214, et 2^e vol. pl. XCII.

On observera que les deux portes de la basse-cour et la porte du saillant 6 (fig. 13, 23) s'ouvrent dans un retrait de la muraille d'un mètre de profondeur ; ce retrait monte jusqu'au sommet de la tour et se termine par un arc plein cintre dépassant le niveau de la terrasse. L'arc du saillant 6 a 0 m. 35 d'épaisseur. Il restait donc en arrière un espace vide de 0 m. 65 environ de profondeur. Rey a pensé qu'une herse glissait dans ce retrait et prétendait même avoir vu dans la voûte d'une des tours les scellements des ferrures, des contrepoids qui actionnaient cette herse. Nous ne les avons pas remarqués, et nous constatons qu'on ne trouve dans ce retrait ni les rainures habituelles par où glisse la herse, ni les traces d'usure que la herse aurait laissées sur les pierres. Ce large espace libre en arrière de l'arc nous paraît indiquer non une herse, mais un mâchicoulis au niveau de la terrasse d'où on aurait accablé de projectiles l'assaillant qui aurait tenté d'enfoncer la porte. Ce système se retrouve en France au château de Niort (vers 1160) et au prieuré de Champdieu (Loire)¹, mais les mâchicoulis derrière un arc bandé entre deux murs qu'on y voit ne défendent pas une porte comme ici, mais une muraille.

Nous signalerons une cinquième issue de la forteresse. C'est une petite porte dissimulée derrière le roc au pied du saillant carré 4 à son flanc est. Elle devait permettre en cas de siège à un messenger de sortir de nuit de la place en descendant à l'aide d'une corde dans les rochers à pic en cet endroit.

Les bretèches de pierre dont on voit des vestiges à Sahyoun sont peut-être les plus anciennes qui existent dans les forteresses construites par les Occidentaux. Nous trouvons au couronnement des murs, en quelques endroits, deux corbeaux qui soutenaient une bretèche.

Ainsi à Sahyoun nous voyons le premier emploi encore bien modeste de ce système qui prendra une grande ampleur au ^{xiii}e et au ^{xiv}e siècle.

Au Krak des Chevaliers, tout le front ouest de la première enceinte est défendu par une trentaine de bretèches, reposant sur trois et cinq corbeaux, très rapprochées les unes des autres et placées en encorbellement des courtines et des tours. Plus tard on verra les mâchicoulis sur corbeaux formant un encorbellement continu au sommet des ouvrages. Ici on n'a mis que quelques bretèches en des places ayant particulièrement besoin d'être défendues.

Si l'on voit apparaître les bretèches de pierre en Syrie beaucoup plus tôt qu'en France, où elles semblent ne se répandre qu'à la fin du ^{xiii}e siècle et où jusque là on fit surtout usage de hourds de bois au couronnement des enceintes, c'est que la Syrie a toujours été pauvre en bois de construction. D'autre part, le bois était

1. Cf. C. Enlart, *Manuel d'archéologie française. Architecture civile et militaire* (1904), fig. 234 et 222.

inflammable et pourrissait. Voyant les avantages des bretèches de pierre, et ayant peut-être observé l'usage fréquent qu'on en faisait en Terre-Sainte, les architectes de France abandonnèrent peu à peu les hourds de bois.



Après avoir examiné les éléments de la défense, nous donnerons quelques détails sur les dispositions prises par les constructeurs pour la subsistance de la



FIG. 25. — CHATEAU DE SAONE. Le fossé et les abreuvoirs taillés dans le roc.

garnison à l'intérieur de l'enceinte. Nous avons déjà signalé deux hautes citernes voûtées en berceau brisé : l'une près de l'écurie, de 17 mètres de long ; l'autre vers le nord, de 36 mètres de longueur (fig. 21). La première devait recevoir l'eau, descendant par des canalisations de poterie, des terrasses des grands ouvrages voisins ; l'autre n'est qu'à demi-souterraine ; elle avait sa propre terrasse, d'où l'eau descendait dans ce vaste réceptacle. Enfin nous avons vu l'orifice d'une citerne ou d'un puits dans la basse-cour. Ces châteaux des Croisés avaient aussi des moulins, à vent, à bras ou mus par des animaux. Au Krak des Chevaliers se trouvait sur une tour un moulin à vent. A Sahyoun nous avons trouvé dans une salle plusieurs meules de moulin. Ces châteaux avaient aussi un ou plusieurs fours ;

nous en avons retrouvés au Krak des Chevaliers, à Margat et à Kerak de Moab en Transjordanie. Ici nous n'en avons pas vu, mais il n'est pas douteux qu'il s'en trouvât.

Le capitaine Jarnias a signalé, à proximité de la tour 12, « un pressoir (?) taillé dans le roc, avec la conduite qui permettait de faire écouler l'huile ».

Or nous avons trouvé en arrière de la grande citerne, enfoui dans la terre, un réservoir bien appareillé ayant la forme d'un œuf. Ce réservoir n'avait qu'à peine 3 mètres de haut et environ 1 m. 50 de largeur. Sa petite dimension ne permet pas de penser à un silo pour conserver le grain, mais peut-être faut-il penser qu'il faisait l'office d'une grande jarre d'huile enfouie dans la terre et ayant dans le haut un orifice pour y puiser ?



Il nous reste à établir la date de la construction des ouvrages des Croisés. S'il est possible que Robert de Saone, mort en 1119, qui fut peut-être le premier seigneur de Saone, fut l'auteur de ces fortifications, on peut en tout cas penser, d'après un passage de Foucher de Chartres, que ce château, l'un des plus importants pour la défense de la Principauté, fut au plus tard fortifié aussitôt après la mort de Robert sur l'ordre du roi Baudouin II, donc aux environs de l'année 1120¹.

Nous avons signalé à Saone l'appareil à bossages; on le retrouve dans les parties les plus anciennes du Krak des Chevaliers ainsi qu'à Giblet, que les Francs prirent en 1104; à Subeibe, où ils s'installèrent en 1129 et qu'ils perdirent en 1164; à Beaufort, qui fut occupé par les Croisés en 1139 et perdu en 1194². Il est bien évident que c'est au début de leur occupation et non à la fin que les Croisés fortifièrent ces châteaux.

Nous avons négligé jusqu'ici d'insister sur un détail d'appareil qui frappe particulièrement ceux qui visitent Sahyoun: c'est sur certaines portes un énorme linteau de plus de 3 mètres de long, à bossages, surmonté d'un arc de décharge avec de grandes pierres à bossages. Ceci se trouve notamment sur la porte ouvrant sur la place à la tour 6 et sur la porte ouvrant sur la basse-cour à la tour 10 (fig. 24). Or nous retrouvons les mêmes dispositions à Giblet et à Beaufort.

Ces rapprochements avec des châteaux construits dans la première moitié du XIII^e siècle, les défenses encore rudimentaires de Saone (tour ronde pleine à la

1. Voir plus haut, p. 342-343, et Foucher de Chartres, *Histor. occid. des Croisades*, III, p. 444-445.

2. Beaufort fut repris au XIII^e siècle, mais les défenses que les Francs ajoutèrent alors ont un caractère différent.



Phot. P. Deschamps.

CHATEAU DE SAONE. — ANGLE SUD-EST ET FRONT EST.



Phot. P. Deschamps.

CHATEAU DE SAONE. — PARTIE DU FRONT SUD.

base, petites bretèches sur deux corbeaux en petit nombre, merlons sans meurtrières), nous font penser que les fortifications de ce château, où les Croisés s'installèrent au début du ^{xii}e siècle et qu'ils perdirent en 1188, furent construites dans les premiers temps qu'ils occupèrent cette position.

Nous signalerons, en terminant, deux observations qui concernent le fossé. Dans la paroi rocheuse opposée à celle qui soutient le donjon, les courtines et les tours rondes, on voit très bas de petites anfractuosités au-dessus desquelles court une ligne de trous (fig. 25).

Ces anfractuosités étaient des mangeoires et des abreuvoirs creusés dans le roc ; des failles descendant le long du rocher alimentaient d'eau certaines d'entre elles. Au-dessus la ligne de trous indique l'emplacement de solives qui soutenaient un auvent. Dans cet endroit presque constamment à l'ombre, l'eau suintait du rocher et descendait dans ces abreuvoirs. En temps de paix, il est probable que les cavaliers laissaient souvent leurs chevaux dans

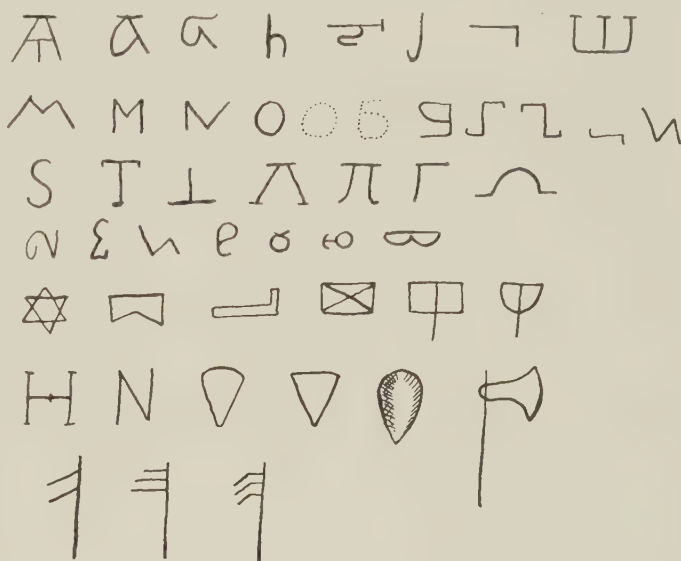


FIG. 26. — MARQUES DE TACHERONS

ce fossé. Et ceux-ci trouvaient en arrivant de l'eau fraîche pour se désaltérer.

Sur l'autre paroi, sous la courtine entre le donjon et la poterne, on voit à environ 6 mètres du sol une large baie creusée dans le roc. En y montant à l'aide d'une échelle, le capitaine Jarnias a trouvé un étroit couloir qui devait être fermé par deux portes et au delà une vaste salle souterraine de 10 mètres environ de côté taillée dans le roc avec un haut pilier central. Le sol de cette salle est à plus de 3 mètres au-dessous du couloir. Elle est complètement obscure et nous n'y avons pas vu de communication avec l'intérieur de la place. Dans les parois sont creusées quatre niches avec une banquette.

L'idée d'une prison souterraine nous avait paru tout d'abord inacceptable, mais le texte suivant¹ nous fait penser que les forteresses franques et arabes devaient

1. H. Derenbourg, *Anthologie des textes arabes inédits, par Ousama et sur Ousama*. Cf. G. Schlumberger, *Récits de Byzance et des Croisades*, 2^e série, 1922, p. 115.

avoir des prisons de cette sorte. Voici ce texte tiré de la vie d'Ousama : « Le fils du gouverneur d'At-Tour... m'a raconté ce qui suit :

« J'étais avec mon père dans sa province... Je sortis pour chasser. Des Francs m'assaillirent, me firent captif et m'enfermèrent à Bait Djibril¹, seul, dans une prison souterraine. Le seigneur de Bait Djibril fixa ma rançon à deux mille dinars. Je restai dans ma prison pendant un an sans que personne s'informât de moi. Un jour... on souleva la fermeture et on descendit vers moi, à l'aide d'une corde, un Bédouin... Il fut taxé à cinquante dinars pour sa rançon. A peine avions-nous passé un peu de temps ensemble qu'il me dit : « Veux-tu reconnaître qu'excepté moi, personne « ne te délivrera de ce cachot ? Sauve-moi pour que je te sauve... » J'appelai le geolier et je lui dis : « Préviens le seigneur que je désire m'entretenir avec lui. » Le geolier partit, revint, me fit monter du souterrain et m'introduisit auprès du seigneur, auquel je dis : « Il y a un an que je suis dans ta prison sans que personne « se soit informé de moi... Depuis lors tu as emprisonné auprès de moi ce Bédouin « que tu as taxé à cinquante dinars. Ajoute-les au chiffre de ma rançon et laisse-moi « l'envoyer chez mon père pour qu'il me libère. » « Fais », répondit-il. Je retournai informer le Bédouin. Celui-ci s'en alla. J'attendis des mois... Une nuit, à mon extrême surprise, il m'apparut sortant d'une brèche sur la paroi du cachot et me dit : « Lève-toi. Par Allah ! voici cinq mois que je creuse ce chemin depuis le village « de Kharba ! Enfin je suis parvenu jusqu'à toi. » Je me levai. Nous sortîmes par ce chemin... Je ne sais ce dont je m'étonne le plus, de sa fidélité à la foi jurée ou de la précision avec laquelle il conduisit sa mine jusqu'au côté de la prison souterraine.»

La prison de Sahyoun fut-elle creusée par les Francs ou par les Musulmans ? Nous ne saurions le dire. Mais c'est très probablement dans cette obscure oubliette que mourut vers 1227 Pierre de Quevillers², un de ces innombrables chevaliers picards venus guerroyer en Terre-Sainte. C'est une lettre de son fils Gautier qui nous l'apprend. Son père avait été fait prisonnier par les Sarrasins, qui l'avaient emmené à Sahyoun. Gautier en avait avisé l'Ordre de l'Hôpital, qui avait entre autres généreuses missions celle de négocier le rachat des prisonniers chrétiens. Le 8 mai 1227³, il leur écrivait pour leur annoncer la mort de son père en captivité.

Ainsi chaque pas qu'on fait dans ces châteaux de Terre-Sainte évoque un souvenir émouvant et l'on revit avec une précision singulière les récits héroïques d'Ernoul, de Guillaume de Tyr et de Joinville, sur ce sol où tant de Français ont combattu et sont morts pour la défense d'un glorieux idéal.

PAUL DESCHAMPS

1. Beit Djibrin, château franc de Palestine à l'est d'Ascalon.

2. Quevillers, Somme, arrond. de Péronne, comm. de Chaulnes.

3. Delaville Le Roulx, *Cartulaire de l'Ordre des Hospitaliers*, II, p. 363, n° 1861.¹



FIG. 1. — Filarète. PORTES DE SAINT-PIERRE DE ROME (détail).

JEAN PALÉOLOGUE ET PONCE PILATE

UN cortège d'un luxe exotique, une cavalcade rutilante de soies et d'or, bigarrée comme une mosaïque, un empereur et des évêques escortés d'hommes d'armes et de lettrés, dont la pompe sert de prélude à de subtiles discussions théologiques ; dans la foule qui s'émerveille à les voir passer, des artistes, qui d'une main preste immobilisent une silhouette, notent l'éclat d'une épée, le pli chatoyant d'une robe, la croupe rebondie d'un cheval ceinturée d'un harnois orfévré, la savante architecture d'une coiffure bizarre, toute la Renaissance n'est-elle pas dans ce tableau, avec le raffinement de sa pensée et son goût pour le décor sensuel de la vie ? Nous sommes au début de 1438. L'empereur, c'est Jean VIII Paléologue, et cette chevauchée, c'est la parade suprême : encore quelques années, et d'une fête brillante il ne restera que le souvenir d'un effondrement. Déjà l'empire de Constantinople craque de toutes parts et sa ruine est inéluctable ; le Turc, à ses portes, attend le maître jour. A la suite de l'Empereur, on se montre son frère, le despote Démétrios, et les dignitaires de la Cour byzantine, une nuée de métropolitains et d'évêques, de type oriental, qui ont à leur tête le patriarche d'Arménie, Joseph. Tout ce monde solennel et paré se rend au concile de l'Union, suprême ressource du monarque aux abois. Au prix de la réconciliation des deux Églises, la grecque et la romaine, le Paléologue tâchera de s'assurer les secours financiers et matériels qu'exige sa détresse.

Venise, au débarqué, séduite par ce spectacle qui s'accorde à l'éternelle féerie de la lagune, leur a fait un accueil chaleureux. Des galions manœuvrés par des matelots aux vestes blanches, semées de bractées d'or et timbrées de l'aigle impérial, ont escorté le Bucentaure voilé de pourpre où siégeait l'Empereur pâle¹.

1. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, t. XXXI^a, col. 465.

A Ferrare, Jean VIII a rendu hommage au pape Eugène IV. Le concile s'est ouvert le 10 janvier 1438, mais la peste a interrompu les séances. Et l'année

suivante, c'est dans les rues de Florence que la bizarre théorie se déroule¹.

Parmi les rangs pressés des spectateurs, nous reconnaissons Benozzo Gozzoli qui, ébloui de cette vision, plus tard, en 1460, dans les fresques du Palais Riccardi, peindra l'Empereur sous les traits d'un Roi-Mage, à cheval, revêtu d'une robe de brocard garnie de fourrures, la tête ceinte d'une sorte de turban surmonté d'une couronne à pointes aiguës, dans un paysage imaginaire de rocailles et de cyprès. Près du peintre, le sculpteur Filarete prend des croquis qui lui serviront pour les portes de Saint-Pierre de Rome, où il racontera dans le bronze une mémorable histoire. Piero della Francesca n'est pas loin, tandis qu'Antonio Pisano, de Vérone, qu'on appelle le Pisanello, trace au pied levé une esquisse de cette figure étrange, au costume fantastique, peinte et dorée comme une icône, immobile, mais d'une expression grave et presque souffrante.

On sait quelle fut la suite de l'aventureux voyage. Les termes de la réunion de l'Église d'Orient et de l'Église d'Occident furent



FIG. 2. — Pisanello. MÉDAILLE DE JEAN PALÉOLOGUE.
(Cabinet des médailles.)

1. Les séances du concile reprurent leur cours à Florence, le 29 février 1439, et durèrent jusqu'au 26 avril 1442.



Phot. Giraudon.

PISANELLO. — JEAN VIII PALÉOLOGUE.

Dessin. (*Musée du Louvre, Recueil Vallardi.*)

rédigés et signés¹. L'un des prélats grecs, Bessarion, évêque de Nicée, fut fait cardinal ; mort peu après à Florence, c'est dans une église latine qu'il fut enseveli. En même temps, la basilique de Sainte-Sophie était consacrée au rite nouveau. L'Empereur demeura à Florence jusqu'au 26 août 1439, puis il retourna à son destin. Les protestations furent aussitôt nombreuses et violentes du côté grec, et Marc Eugenicus s'en fit le champion. La population de Constantinople désavoua son souverain. Les églises où le nom du pape avait été prononcé dans les prières liturgiques passèrent pour profanées. Le dernier espoir d'union s'évanouissait dans ce sursaut d'orgueil et d'intransigeance, et avec lui toute pensée de salut. Jean VIII mourut en 1448, après la croisade malheureuse entreprise par les Hongrois pour sauver la chrétienté. Le dernier Paléologue, qui se nommait, comme le fondateur, Constantin, frère et successeur de Jean, devait assister à l'écroulement de l'Empire séculaire et à la prise de Constantinople par Mahomet II, cinq ans après, en 1453.

Nous avons conservé l'esquisse tracée par Pisanello au passage de l'Empereur, et nos yeux peuvent recevoir le témoignage de son étonnement à la vue du luxe oriental, raffiné et un peu barbare, et qu'on sentait déjà caduc, du cortège impérial. Un dessin renfermé dans le recueil Vallardi, au Louvre, en garde le souvenir². De cette esquisse, le Pisan devait tirer un chef-



FIG. 3. — MANUEL LASCARIS KHATZIKIS.
(Fresque du monastère de la Pantanassa, Mistra.)

1. Une médaille commémorative fut frappée en 1439. Au droit figure Eugène IV, au revers saint Pierre debout, et agenouillés devant lui Jean VIII et le patriarche d'Arménie.

2. Ce dessin est reproduit dans l'ouvrage de H. Nocq, *Les médailles de Pisanello*, Paris, 1914, cf. G. F. Hill. *Dessins de Pisanello*, Paris, Van Oest, 1929, p. 24. Remarquer les notes ajoutées par

d'œuvre, la première médaille moderne, véritable création de son génie. Cette médaille, dont on peut dire qu'elle révélait aux artistes un mode d'expression nouveau, le portrait métallique accompagné d'un revers allégorique, évoquant toute la *virtù* du personnage pris pour modèle, connu immédiatement, dans sa nouveauté, un grand succès¹. Le Paléologue y figurait en sa longue robe d'apparat, exactement reproduite, coiffé d'un extravagant couvre-chef, ce chapeau



FIG. 4. — Filarète. BUSTE DE JEAN PALÉOLOGUE.
(Rome. Musée de la Propagande.)

alla grecanica dont s'amusèrent les badauds. Il faut insister sur la précision du document ainsi fourni, car elle a été récemment mise en doute par des critiques d'un zèle destructeur, MM. Calabi et Cornaggia². Au monastère de la Pantanassa, à Mistra, dans le Péloponnèse, une fresque qui date de 1445, donc sensiblement contemporaine de notre médaille, nous présente, au-dessus de son tombeau, le portrait de Manuel Lascaris Khatzikis. Le personnage est barbu, selon la mode que suit Jean VIII, coiffé du même chapeau monumental : tiare rigide munie d'une armature métallique qui surmonte d'une fantastique géométrie le profil impassible. La peinture est en piètre état ; M. Millet³ en a tiré une photographie qui ne permet guère d'en analyser le détail, mais qui en garde l'étrange

caractère. On voit nettement l'énorme retroussis du chapeau, formant une visière démesurée, et à la base une sorte d'ourlet rectiligne qui se détache en clair et semble le bord d'une calotte intérieure. Ces particularités sont reproduites sur la médaille de Jean Paléologue avec un scrupule qui nous livre tout ce que l'esquisse

Pisanello à un croquis du Paléologue à cheval : « Le visage pâle, la barbe noire, les cheveux et les sourcils de même, les yeux entre gris et vert, les épaules courbées, la taille petite. » L'Empereur était alors âgé de 48 ou 49 ans.

1. Voir en dernier lieu G. F. Hill, *A corpus of italian medals of the Renaissance*, Londres, 1930, n° 19, p. 7.

2. Calabi et Cornaggia, *Pisanello*, Milan, 1928, p. 115.

3. G. Millet, *Les monuments byzantins de Mistra*, Paris, 1910, pl. 152, n° 4.

dessinée du Recueil Vallardi ne fait que suggérer. Le buste de bronze de Filarète, conservé au Musée de la Propagande, à Rome, suit exactement ces données. Tel fut donc l'aspect réel de l'Empereur, plus saisissant dans sa majesté baroque que l'image somptueuse et fantaisiste peinte longtemps après par Benozzo Gozzoli.

M. Salomon Reinach¹ a reconnu Jean VIII parmi les « Juges intègres », sur le retable de l'Agneau, peint en 1432, en remarquant qu'Hubert van Eyck avait pu voir l'Empereur lors du premier passage de celui-ci à Vérone, en 1424 ; mais nous noterons que si le profil du personnage semble autoriser cette identification, son costume et sa coiffure n'offrent pas les traits si caractéristiques et si aisément reconnaissables que nous relevons sur la médaille de Pisanello.

Le succès de celle-ci est attesté par mainte copie. Non seulement elle fut imitée et contrefaite, mais elle inspira des peintres : Giovanni Badile la reproduisit dans ses fresques de Santa Maria della Scala, à Vérone, en 1443. Dans les *Imprese di Carlo Magno*, dont le manuscrit se trouve à Ferrare, sur le titre figure un buste inspiré de la médaille de Pisanello². Un Tite Live de la Bibliothèque Nationale de Paris reproduit la même effigie,



FIG. 5. — Filarète. BUSTE DE JEAN PALÉOLOGUE.
(Rome. Musée de la Propagande.)

mais tournée à gauche. Le personnage est vêtu d'une robe blanche, la partie centrale du chapeau est blanche, le dessous du retroussis rouge³.

Il est plus curieux de constater que, par une ironie involontaire, on en vint à représenter Mahomet, le vainqueur, sous les traits du Paléologue. C'est ainsi qu'il figurait dans la galerie de Paul Jove⁴ et une gravure italienne du Cabinet des

1. S. Reinach, *Jean VI Paléologue et Hubert van Eyck*, *Revue Archéologique*, 1910, p. 369 et suiv.

2. H.-I. Hermann, *Jahrbuch de Vienne*, XXI, 1900, p. 143, fig. 11. — Ferrare, Bibl. Comm. *Cod. Class.* II, n° 132.

3. Bibl. Nat. Ms. lat. 14.360, f° 268, seconde moitié du xve siècle.

4. Galerie des Offices, n° 99.

Estampes de Berlin nous offre un portrait de l'Empereur les cheveux longs, la lèvre rasée, les moustaches tombantes, coiffé d'un immense chapeau retroussé, orné de rinceaux et de perles, qualifié de *El gran Turco*¹. De même, dans leurs illustrations de la chronique de Hartmann Schedel, imprimée à Nuremberg en 1493, Wolgemut et Pleydenwurff copient la médaille de Pisanello pour

en faire « *Machomet der Türcken Kayser* ».

Ce qui nous frappe, à la lumière d'une histoire désastreuse, dans la médaille de Pisanello, c'est le caractère même de l'effigie qu'elle nous présente : longue figure hiératique, immobile et impassible, que son costume étrange rend plus lointaine encore ; la finesse des traits suaves, amollis et un peu efféminés par les longues boucles retombantes de la chevelure ; cet air distant et fatal, trop amenuisé et sans énergie. Il semble que les contemporains aient éprouvé le même émoi devant cette insolite et fatidique apparition. MM. Lazzaroni et Muñoz,



Phot. Anderson.

FIG. 6. — Piero della Francesca.
VICTOIRE DE CONSTANTIN SUR MAXENCE (détail).
(San Francesco d'Arezzo.)

Musée de la Propagande, ont justement noté son expression lasse et malheureuse².

Parmi les artistes qui se trouvaient à Florence en 1439, il y avait donc Piero della Francesca, qui, dit M. Venturi : « fece allora tesoro di tutta la ricchezza de' costumi orientali come se potessero servirgli ad ambientare storicamente i fatti biblici, gli avvenimenti evangelici e le leggende cristiane³. » Dans ses fresques

1. F. Lippmann, *Jahrbuch* de Berlin, II, 1881, p. 216 et suiv.

2. A. Muñoz, *Un buste en bronze d'Antonio Filarète*. C. R. de l'Acad. des Inscr. et Belles-Lettres, 1907, p. 304-305. Cf. Lazzaroni et Muñoz, *Filarète*, Rome, 1908, p. 129.

3. Ad. Venturi, *Piero della Francesca*, Florence, 1922, p. 58.

de San Francesco d'Arezzo, où il prit la suite de Bicci di Lorenzo, mort en 1452, c'est sous les traits mêmes du Paléologue, et non pas seulement



Photo Anderson.

FIG. 7. — Piero della Francesca. LA FLAGELLATION (détail).
(Dôme d'Urbino.)

dans son costume, qu'il voulut représenter Constantin victorieux de Maxence, comme il était naturel, Jean VIII étant le successeur du grand empereur byzantin.

Voici, par contre, qu'une assimilation étrange fit jouer au monarque infortuné un rôle inopiné, comme si Dante, le plaçant dans le Purgatoire, l'avait jugé digne du châtimement de Philippe le Bel :



Phot. F. Bruckmann.

FIG. 8. — Holbein le Vieux. LE CHRIST DEVANT PILATE.
(Musée de Munich.)

*Veggio il nuovo Pilato sì crudele
Che ciò nol sazia; ma, senza decreto,
Porta nel tempio le cupide vele...*¹

Si nous considérons la *Flagellation* peinte pour le palais ducal d'Urbino, où l'on a voulu reconnaître, en trois des personnages de la Passion, Oddantonio da Urbino, Manfredo dei Pio da Carpi et Tommaso di Guido dall'Agnello di Rimini, les deux mauvais ministres, les âmes damnées de Frédéric de Montefeltre, nous remarquerons que la figure même de Ponce Pilate assis sur son trône, le sceptre à la main, est l'exact portrait de Jean Paléologue, non plus interprété, comme dans la bataille du Pont Milvius, sous l'aspect d'un vainqueur, mais conforme à la médaille de Pisanello, impassible et comme indifférent au drame qui se joue devant ses yeux, dans l'attitude du juge fataliste qui laisse commettre l'injustice. Plus encore que l'identité du costume, c'est celle des traits touchés de langueur, de la pose figée et comme souffrante dans sa rigidité hiératique, qui est ici frappante. C'est à peine si le peintre accuse un accent que le médailleur avait déjà

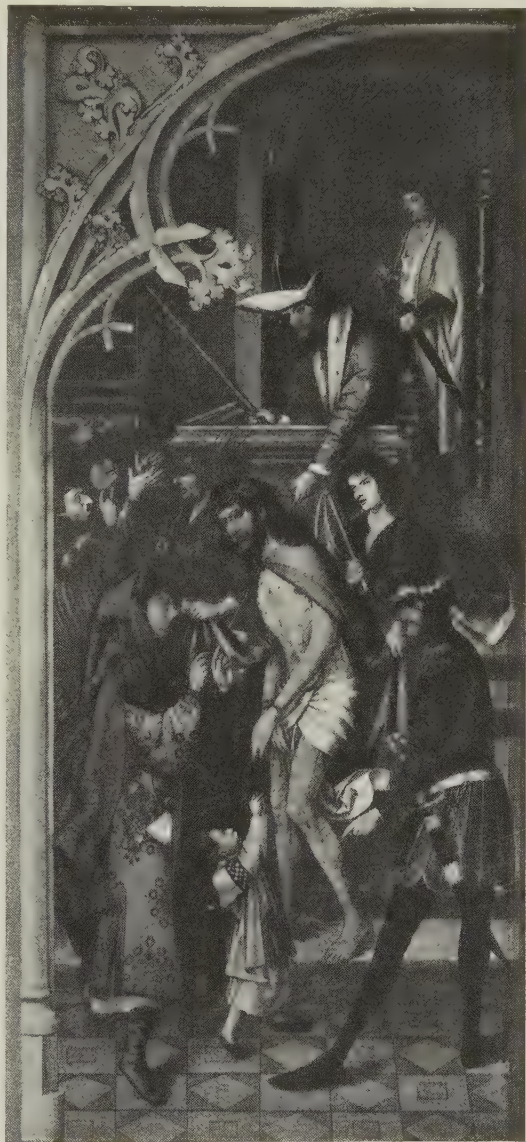
marqué et qui donne son prix singulier à l'effigie qu'il nous a livrée.

Ce serait assez pour éveiller notre intérêt que cette curieuse rencontre, mais il se trouve qu'une sorte de tradition naquit de ces images. Ce travesti du Paléologue

1. *Purgatoire*, c. XX, v. 91.

en procureur romain chargé d'infamie ne fut pas éphémère, mais durable. Hors d'Italie, l'iconographie s'empara de ce thème surprenant. Cinquante ans après Piero della Francesca, le vieil Holbein semble se souvenir des fresques d'Arezzo qui, à travers on ne sait quels intermédiaires, viennent fournir à son répertoire une figure pittoresque propre à illustrer les scènes de la Passion. En 1502, sur la commande de l'abbé Georges Kastner von Keisersheim, il fournit des peintures pour l'autel du monastère de Kaisheim¹. Ce sont, entre autres, un *Ecce Homo*, le *Couronnement d'épines*, la *Flagellation*. Sous les traits de Ponce Pilate, on y voit paraître un personnage aux cheveux longs, la barbe en pointe, coiffé d'une sorte de tiare rouge et blanche, vêtu d'une robe fourrée de blanc, un sceptre à la main, qui n'est autre que Jean Paléologue. Le retable est actuellement à la Vieille Pinacothèque de Munich. Vers 1504, le peintre reprit le même thème dans un *Ecce Homo* exécuté pour la basilique de Saint-Paul, à Augsburg.

On pourrait sans doute ajouter d'autres exemples à ceux-ci. Je voudrais en tout cas insister sur un dernier cas particulièrement caractéristique. Il s'agit d'un petit tableau récemment acquis par le Musée de Vienne et qui représente un *Ecce Homo*. L'auteur en est un peintre de Carinthie nommé Urban Görtschacher. Le tableau, qui est daté de 1508, provient du monastère de Heiligenkreuz, en Basse-Autriche. Dans une architecture que M. Ernst Bucher²,



Phot. F. Bruckmann.

FIG. 9. — Holbein le Vieux. ECCE HOMO.
(Musée de Munich.)

1. Curt Glaser, *Hans Holbein der Aeltere*, Leipzig, 1908, p. 50 et suiv.

2. Ernst Bucher, *Urban Görtschacher, Ein Kärntner Maler der Renaissance*. *Jahrbuch de Vienne*, 1928.

qui l'a étudié, compare à celles qu'ont représentées Carpaccio, Cima, Mansueti, s'agite la foule des Juifs invectivant le Sauveur, tandis que sur un escalier apparaissent les soldats et les bourreaux qui viennent de le flageller. Sous une voûte



FIG. 10. — Urban Götschacher. ECCE HOMO.
(Musée de Vienne.)

sont groupés d'autres soldats dans l'expectative, et dans l'angle gauche est agenouillé le donateur. Dans la partie supérieure de la composition, le Christ se penche à mi-corps sur un balcon, et à côté de lui Pilate contemple les mouvements de la multitude, dont les cris sont inscrits sur des banderolles : *Tolle, Tolle, Tolle eum! Crucifige eum!* Or, à n'en pas douter, c'est ici encore Jean Paléologue qui est représenté, avec sa robe à haut collet et son étrange coiffure. Il tient un sceptre, comme dans la scène de la flagellation de Piero della Francesca, et le peintre a accusé son expression douloureuse, et comme résignée à sa propre iniquité. Ce qu'il convient de noter, c'est que le personnage est représenté de trois quarts et non plus de profil, comme nous l'avons vu jusqu'à présent. La médaille de

Pisanello n'était donc pas sous les yeux du peintre et c'est à d'autres modèles, venus assurément du Nord de l'Italie, qu'il a emprunté son idée.

Je bornerai ici ce petit exposé. Nous serions tentés d'épiloguer sur cette étrange tradition iconographique. Ponce Pilate, c'est le symbole même de l'indécision, de la faiblesse coupable, de la non-résistance au mal. Il paraît assez naturel de lui comparer l'avant-dernier empereur de Constantinople, débile et subissant d'avance la pire des catastrophes, l'homme que Latins surtout, et Grecs mêmes,

durent considérer à des titres divers, sinon comme un traître ou un lâche, mais du moins comme l'emblème de la volonté impuissante, lorsque l'échec de l'Union fit prévoir l'écroulement de la chrétienté d'Orient. Assurément on ne saurait être trop prudent dans ce genre d'exégèse. Il est certain que les artistes italiens furent avant tout frappés par le spectacle piquant offert à leurs yeux lors de l'arrivée de l'Empereur et qu'ils n'y cherchèrent tout d'abord que des motifs pittoresques propres à étoffer leurs compositions¹. On ne saurait affirmer non plus que les événements de 1438-1439, ni même ceux de 1453, aient occupé d'une façon durable l'imagination des contemporains. Il y eut des accommodements avec le Turc, et le front que lui opposa la Chrétienté ne fut pas sans fissures. Comme les diplomates, les médailleurs ou les peintres firent souvent leur cour au Grand Seigneur. Toutefois la figure émaciée et lamentable que nous présente Görtschacher est assez saisissante et pathétique pour qu'il ne soit pas vain d'y reconnaître une intention spéciale et une sorte de jugement sur la destinée de l'infortuné dont le nom évoque un des épisodes les plus tragiques des temps modernes.

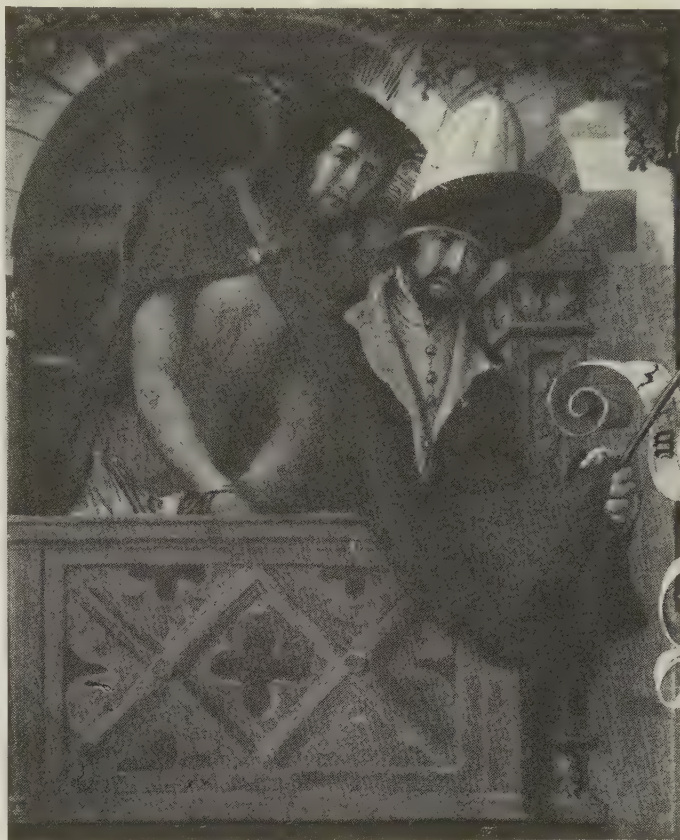


FIG. 11. — Urban Görtschacher. ECCE HOMO (détail).

JEAN BABELON

1. Une peinture de la collection Hancoray (Catalogue Wertheim, Berlin, 1930, n° 30), représente Jean Paléologue. M. Gronau attribue cet ouvrage à Gentile Bellini (vers 1520), qui, comme on sait, est l'auteur du portrait du Sultan (National Gallery). Comparez la miniature d'un manuscrit du monastère du Sinaï, représentant Jean Paléologue (au xvi^e siècle?), signalée par J. Barthoux (*L'Illustration*, 15 novembre 1930 — fig. en couleurs).



CARLO MADERNA

Voici un peu plus de trois siècles que le premier des grands architectes « baroques », Carlo Maderna, est mort. En un temps où, après un long et injuste décri, on rend justice au style dont il fut l'initiateur, il est bon, en évoquant sa mémoire, de marquer ce dont l'art lui est redevable.

C'est à l'influence de son oncle, le Lombard Domenico Fontana, surintendant des constructions pontificales, que Carlo Maderna dût de venir à Rome et d'être employé aux travaux commandés par Sixte-Quint.

L'impérieux génie de ce pontife étonnant a marqué ce domaine comme les autres. Son règne de cinq ans (1585-1590) a laissé sur Rome une empreinte indélébile. Sixte-Quint méprisait l'œuvre de l'Antiquité ; il se sentait de taille à la refaire : Saint-Pierre couronné de la coupole de Michel-Ange, achevée en vingt-deux mois par les architectes qui demandaient d'abord dix ans pour la faire ; le Latran rebâti sur les ruines vénérables du palais médiéval ; la Bibliothèque du Vatican et le Quirinal agrandis ; une eau nouvelle amenée par un aqueduc de vingt-deux milles, telles sont les œuvres gigantesques de ce pontificat.

Domenico Fontana était peut-être l'homme le plus désigné pour s'entendre avec un pape tyrannique ; technicien consommé, il manquait de génie. Son œuvre répéta consciencieusement les caractéristiques de l'architecture de la Renaissance finissante : lignes rigides où prédomine l'horizontale, disposition harmonieuse des surfaces, distribution symétrique des salles et des ornements décoratifs. C'était la leçon des ancêtres qu'il récitait.

Carlo Maderna avait trente-deux ans environ quand, en 1588, on le trouve, pour la première fois, mentionné dans les comptes de la Trésorerie pontificale ; il est alors simplement chargé d'orner des reposoirs pour la Fête-Dieu. Dès 1591, son rôle a grandi et, au mois d'août de cette année, il organise avec son oncle les funérailles de Sixte-Quint. Puis quand, après l'élection de Clément VIII, Domenico Fontana doit quitter Rome, c'est, sous le nom de son frère Giovanni Fontana, Carlo Maderna qui est son véritable successeur. C'est ainsi qu'il achève le Quirinal, les palais Rusticucci, Lancellotti, Aldobrandini, Campanari, Borghèse ;



FIG. 1. — Maderna. FAÇADE DE SAINTE-SUZANNE, A ROME.

constructions trop avancées quand il les reprend pour qu'il puisse leur donner une forme originale. Le Maderna de cette période est encore du Fontana, du Porta ou du Volterra.

Ce n'est qu'au déclin du siècle qu'il parvint à dégager son originalité propre. Autour de lui, d'ailleurs, le monde, le goût avaient changé. Le public, les artistes étaient las du style austère et grave, des canons patiemment décalqués sur l'Antiquité. Ils avaient un véritable appétit de nouveauté, d'originalité rompant avec les règles. Les uns voulaient exprimer et les autres voulaient goûter non plus la joie de vivre, mais les orages de la croissance ; non plus le contentement de l'âme, mais la révolte et l'agitation ; non plus l'apaisement, mais la passion la plus intense. Comme la peinture et la sculpture, l'architecture romaine, sous l'impulsion de Maderna, prit un aspect nouveau. Brisant les formes rigides de la Renaissance, il les assouplit, il les enrichit. De l'héritage de Fontana, de Porta, il forma ainsi le style nouveau, que Bernin et Borromini devaient porter à sa perfection.

Dans cette seconde période de sa vie, quelques dates peuvent être fixées. Vers 1595, il acheva une église commencée par Volterra, celle de Saint-Jean des Incurables, sur le Corso, où la façade est tout à fait conforme au type architectural adopté pour le Gesù, style mis à la mode par la Contre-Réforme et que caractérise la façade à deux étages.

Entre 1595 et 1603, Maderna fut chargé par le cardinal Rusticucci de construire la façade de Sainte-Suzanne. Ce fut la première œuvre importante où il appliqua ses conceptions personnelles, celle où, pour la première fois, s'affirma le goût nouveau. Il n'y a aucun rapport entre le style de cette façade et le style de l'intérieur, qui est celui des anciennes églises chrétiennes : elle conserve encore les deux étages de Sainte-Catherine dei Funari et du Gesù. Mais Maderna a rompu avec les règles classiques, selon lesquelles ses prédécesseurs disposaient les surfaces. Dans l'ordonnance rythmique comme dans l'emploi des ornements décoratifs, le nouveau style se révèle déjà. Les masses sont admirablement équilibrées ; on voit que l'architecte dispose en maître, avec vigueur et mesure à la fois, des ressources de son art. Sur les trois parties superposées de la façade, le milieu est renflé par des pilastres et des colonnes à demi ou aux trois quarts dégagées. Il y a dans la décoration plus d'abondance et de force. Toute sécheresse a disparu et les niches avec leurs statues, leurs corniches et leurs tympanes sont plus riches, plus mouvementées que par le passé. L'abondance de la décoration suit une marche ascendante et c'est seulement par la masse du fronton qu'est arrêté l'élan de la façade que, sur les flancs, vient limiter l'essor de gracieuses volutes. Une seule faute grave, caractéristique : le haut du fronton est décoré d'une balustrade, ornement isolé qui aurait dû être subordonné à l'harmonie et au mouvement de l'ensemble.

Malgré tout, cette architecture a plus de vie et de force dramatique. Ce n'est plus seulement la juxtaposition de beaux détails, c'est le crescendo de formes de plus en plus pleines, c'est le rythme de plus en plus puissant, c'est le contrepoint groupant les motifs secondaires autour de la phrase principale qui font du style



FIG. 2. — Maderna. PORTIQUE DE SAINT-PIERRE DE ROME.

nouveau une mélodie architecturale. A Sainte-Suzanne, Maderna exprimait pour la première fois les thèmes que la génération suivante a enrichis et variés sur tous les tons.

Lorsque Paul V eut été élu pape en 1605, il chercha à surpasser encore ses prédécesseurs par la grandeur de ses projets artistiques, surtout en matière d'architecture. Un chroniqueur, son contemporain, dit de lui : « Dans toute la ville il a aplani des collines ; là où les rues faisaient des coudes et étaient tortueuses, il a ouvert de vastes perspectives, créé de grandes places, qu'il a rendues plus magnifiques encore par la construction de nouveaux édifices. L'eau qu'il a amenée

dans la ville n'est plus distribuée par d'étroits tuyaux, mais jaillit avec l'abondance d'un fleuve. La magnificence de ses jardins rivalise avec celle de ses palais. Dans l'intérieur de ses chapelles privées brillent partout l'argent et l'or. » On le voit, on louait alors non plus la beauté et la mesure, mais la magnificence et la grandeur colossale. Le goût du siècle nouveau et sa nouvelle conception du monde s'expriment déjà par de tels sentiments.

Un concours fut ouvert pour l'achèvement de Saint-Pierre. Flaminio Poncio, Domenico et Giovanni Fontana, Girolamo Rainaldi, Ludovico Gigoli et Carlo Maderna présentèrent des plans. Les cardinaux assemblés décernèrent le premier prix à Carlo Maderna et, en 1607, le pape lui donna l'ordre de commencer les travaux.

Michel-Ange croyait avoir trouvé, en lui donnant la forme de la croix grecque, la forme définitive que devait avoir Saint-Pierre. Après sa mort, il ne restait plus qu'à achever la coupole et à construire la façade. Les papes exigèrent cependant qu'on adoptât la forme de la croix latine pour qu'on pût agrandir l'église et élever de nouvelles constructions sur l'emplacement consacré de la vieille basilique de Constantin. En 1606, on commença à démolir les restes de la vieille église et, dès l'année suivante, les travaux d'agrandissement de la nef principale furent entrepris. Déjà au xvi^e siècle on avait dressé des plans dans cette intention ; ceux de Raphaël et de San Gallo nous permettent de mesurer les difficultés de l'entreprise et d'apprécier la maîtrise dont fit preuve Maderna en réalisant ce projet. Les proportions qu'il devait observer l'ont pourtant fortement gêné. De plus, actuellement, nous ne pouvons pas juger exactement son œuvre : les additions ultérieures du Bernin ont nui essentiellement à l'effet de l'ensemble. La décoration pompeuse et gaie du style baroque dans son plein épanouissement ne pouvait s'accorder avec le plan sévère de Maderna.

Les lettres de Maderna au cardinal Matteo Barberini, qui fut plus tard Urbain VIII, nous donnent quelques détails sur la conduite des travaux. Le 8 mars, on commença à creuser les fondations de la chapelle du Saint-Sacrement. Le 5 novembre de la même année, les fondements de la façade et du portique étaient déjà posés. Le 18 juillet 1612, au bout d'un court espace de quatre ans et demi, la façade était à peu près terminée. Le 30 juin 1613, cinq seulement des douze statues qui la surmontent manquaient encore. Les travaux d'agrandissement de la nef principale avaient été poussés jusqu'à la base des arcades et, à la fin de 1614, toute la construction était achevée jusqu'aux tours.

On voit par ces dates que le pape mettait tout en œuvre pour hâter autant que possible l'achèvement de l'édifice. Maderna, en sa qualité de surintendant des constructions pontificales, s'y consacra sans réserve durant ces années.

Il se conforma au système de Michel-Ange : larges piliers avec doubles pilastres, corniches et voûtes en berceau à caissons ; il prolongea la nef principale, en y ajoutant trois travées de près de vingt-sept mètres d'ouverture. La largeur des nefs latérales fut réduite au profit de la nef centrale et elles furent surmontées de cou-



FIG. 3. — Maderna. INTÉRIEUR DE SAINT-PIERRE DE ROME.

poles ovales. Par là il obtint dans l'éclairage une alternance d'ombre et de lumière qui procède déjà tout à fait du style baroque le plus achevé.

Certes les critiques n'ont pas manqué au Saint-Pierre de Maderna ; on a dit, par exemple, que le visiteur n'avait point conscience de sa grandeur imposante. Des théoriciens de l'esthétique du XVIII^e siècle ont déjà essayé d'expliquer ce phénomène. La raison en est que, dans l'exécution plastique, toutes les dimensions ont été également agrandies. Ainsi les enfants qui supportent les bénitiers sont gigantesques, infiniment plus grands que nature, et les cannelures des pilastres sont si profondes qu'un homme peut y trouver place. Michel-Ange avait déjà amplifié les formes. Maderna dut observer les proportions déjà arrêtées et même

accepter l'introduction de certains éléments décoratifs, tels que les caissons et les panneaux destinés à orner les murs. Ce qu'il pouvait faire par lui-même, il le montra dans la construction du portique, où il eut les mains complètement libres et où rien ne gêna son indépendance.

Le problème le plus difficile qui se posait au moment où naissait le style baroque, Maderna eut à le résoudre dans la construction de la façade de Saint-Pierre. Les conditions à remplir étaient nombreuses et presque contradictoires : il fallait ne pas nuire à l'effet de la coupole ; les transepts et les chapelles latérales devaient être cachés aux regards ; pour préparer le visiteur à l'imposant spectacle de l'intérieur, il fallait insérer un portique entre les nefs et la façade et construire au-dessus de celle-ci une grande salle avec une loggia — addition que le plan de Michel-Ange n'avait pas prévue — pour la bénédiction du pape dans la plus solennelle des cérémonies de l'église, la bénédiction donnée à la ville et au monde, *urbi et orbi*. La longue série de fenêtres que devait avoir cette salle suffisait déjà pour faire perdre en partie son caractère religieux à une façade d'église. Comment pouvait-on se soumettre à toutes ces conditions et parvenir pourtant à parler une langue nouvelle ?

Pour atténuer l'effet produit par les deux étages de la façade, Maderna les masqua par une longue colonnade et perça les portes en leur donnant différentes hauteurs. L'aspect de palais que donnait à l'église la longue série des fenêtres supérieures fut atténué par celui des massives colonnes qui dominent l'ensemble et par la largeur de l'attique. Un fronton réunit les quatre colonnes centrales, mit en relief l'entrée de la nef et forma une base imposante d'où semblait s'élever la coupole. L'artiste surmonta enfin la façade d'une balustrade, simple à l'excès, il est vrai, et banale. Il corrigea ce défaut en la couronnant de statues du Christ et des apôtres qui, vers le milieu, sont plus hautes et plus rapprochées les unes des autres. Les colonnes sont ce qu'il y a de plus beau dans la façade de Maderna. Ce fut là qu'il abandonna pour la première fois le style de la Contre-Réforme et en remplaça les formes plus simples et plus mesurées par une plus riche ornementation. Tel fut le chef-d'œuvre de Maderna ; peu d'artistes peuvent se glorifier d'en avoir créé de plus populaires que cet architecte de l'église la plus célèbre de la chrétienté. Ainsi le style nouveau dégagait ses caractéristiques : la noble et sévère harmonie des âges précédents se vivifiait et, plus audacieuse, s'enrichissait de toutes les ressources de la science et de l'art.

Rappelons-le, cependant, l'impression que donne aujourd'hui Saint-Pierre n'est pas celle qu'à l'origine les architectes avaient voulu produire. La façade, large de 115 mètres, devait en outre être flanquée de hautes tours ; projetées déjà par Bramante et maintenues par San Gallo, elles furent supprimées seulement

par Michel-Ange. En 1613 Maderna voulut reprendre leur construction ; le 13 juin, il écrit déjà que la tour de droite atteint la hauteur du premier étage. Mais les fondations n'étaient pas assez solides ; les tours durent plus tard être démolies. En 1637, le Bernin essaya encore de les élever, mais les mêmes circonstances



FIG. 4. — Maderna. PALAIS ODESCALCHI, A ROME.

le forcèrent de renoncer à les achever. Ainsi la grande pensée du style baroque primaire ne fut jamais réalisée et l'impression produite resta toujours incomplète.

Après l'achèvement de la partie architecturale, Maderna commença à s'occuper de la décoration intérieure. Dans la nef principale il dut se conformer aux dispositions arrêtées par ses prédécesseurs. Il ne put parler sa propre langue que lorsqu'il construisit le portique. C'est un vaste vaisseau, de proportions admirables, qui produit l'effet le plus pittoresque grâce aux flots de lumière qui y font irruption par les portes. Le plafond est divisé en caissons de stuc colorié. Jacob Burckhardt lui-même, qui n'a jamais pu comprendre le style baroque, écrit à Geymüller : « Et l'intérieur de son portique est tellement beau ! » Ces travaux d'aménagement occupèrent Maderna jusqu'à sa mort.

Peu après, d'autres travaux passèrent pourtant pour lui au premier plan. Il entreprit ainsi, en 1623, de terminer l'église Saint-André de la Vallée, qui avait été commencée en 1594 par Olivieri. Ce fut de nouveau le Gesù qui lui servit de modèle, mais tout dans Saint-André est plus svelte et plus souple. La façade, dont les parties sont, comme à Sainte-Suzanne, en haut-relief, pousse en quelque sorte ses éléments vers le centre, où ils convergent. La coupole, elle aussi, s'élève d'un vigoureux essor et, décrivant une courbe puissante, va, en quelque sorte, se concentrer dans la lanterne.

Lorsque le cardinal Matteo Barberini monta sur le trône pontifical, en 1623, sous le nom d'Urbain VIII, Maderna était l'artiste le plus célèbre de son temps. Le nouveau pape concevait la vie tout autrement que ses prédécesseurs. Tandis que Clément VIII étudiait la règle de saint Benoît et Paul V les écrits de saint Justin, Urbain VIII vivait dans une atmosphère toute profane : il lisait les poésies les plus nouvelles et, poète lui-même, avait traduit l'Écriture Sainte en vers à la façon d'Horace ; de plus, il traçait des plans de fortifications pour les États de l'Église. Sous son pontificat, on éleva surtout des édifices profanes ; Maderna put alors, à partir de 1625, quand il commença à rebâtir le palais Barberini, faire entrer dans une voie nouvelle la construction des palais, qui avaient conservé longtemps à Rome une forme traditionnelle. En qualité d'architecte en chef, il prépara pour cette reconstruction un plan dont le dessin est conservé à Florence, dans la Galerie des Offices. Dans ce projet figure une vaste façade qui devait être reproduite sur les quatre côtés de l'édifice. Celui-ci est un bloc nettement carré, reposant sur une large base et disposé de telle sorte que l'horizontale y prédomine. Sous la direction de Maderna, la construction en fut très avancée. Quant à l'intérieur, il devait, à sa mort, être achevé en partie, puisque vers 1629 les peintres purent commencer à le décorer.

Celui qui dirigeait l'exécution des plans de Maderna était le jeune Borromini, âgé de vingt-cinq ans, qui secondait le vieux maître dans tous ses travaux. Leurs biographes insistent particulièrement sur l'intimité des deux artistes, unis par des liens de parenté et originaires du même pays. Passeri rapporte que Maderna donnait ses plans à Borromini pour que celui-ci les mît au point, et Baldinuzzi assure dans sa biographie que le maître vieillissant laissait à son jeune parent le soin de diriger les travaux du palais Barberini et aussi ceux de Saint-Pierre.

Quand Maderna mourut, le 30 janvier 1629, le Bernin fut son successeur. Celui-ci, tout à la fois comme homme et comme artiste, était opiniâtrement attaché à ses idées. Il modifia à sa fantaisie tous les plans dont il était chargé

d'achever l'exécution. Voilà pourquoi il est difficile de retrouver dans les derniers ouvrages inachevés de Maderna, comme le palais Barberini et le palais Odescalchi, les traces de sa conception première.

Ce fut la tragique destinée de Maderna de n'avoir pu que rarement réaliser de façon complète ses propres conceptions. La plupart du temps, il dut achever les ouvrages de ses prédécesseurs et ce qu'il commença lui-même fut continué par d'autres. Le nombre des constructions projetées était si grand que les artistes de cette époque, grands personnages souvent anoblis par leurs Mécènes et jouant un rôle important dans la société, ne pouvaient absolument pas concentrer leurs efforts sur une seule œuvre. D'autre part, la jalousie et l'intrigue étaient souvent employées pour détruire leur réputation et ébranler leur situation artistique. Pourtant Maderna résista victorieusement à toutes les attaques et, de son vivant même, il eut la gloire qu'il méritait ; il fut non seulement admiré, mais imité, copié.

Les grandes œuvres qu'il a laissées, la forte et originale pensée qui les anime, leur influence sur les architectes qui suivirent : les Borromini, les Bernin, tout concourt à nous montrer en Maderna un grand architecte, peut-être le plus grand du début du xvii^e siècle, et, en tout cas, le découvreur des voies nouvelles où l'art allait s'engager.



FIG. 5. — Maderna. PALAIS BARBERINI, A ROME.

FRITZ NEUGASS





Phot. Vizzavona.

FIG. 1. — Gustave Pierre. LE MOUVEMENT DE TROUPES.

PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

GUSTAVE PIERRE

IL devient de jour en jour moins contestable qu'une espèce de renaissance de l'Art s'amorce. Au charme assez trouble de l'universelle veulerie, au règne de la pochade plus ou moins habile semble devoir succéder un retour aux grandes et saines traditions picturales, et certes, parmi les hommes qui ont commencé et soutenu ce mouvement Gustave Pierre mérite et méritera une place à part.

Il est parfois de singulières accointances entre le talent d'un artiste et ses origines premières. Gustave Pierre doit-il vraiment la sobriété et la rigueur de son tempérament à sa qualité d'homme de l'Est ? C'est probable. En tous cas, il les possède à un très rare degré. Le premier mot qui s'impose pour parler de lui est « conscience », et jamais artiste ne mérita mieux cet éloge.

Né à Verdun, Gustave Pierre fut élevé à Reims ; c'est dans la grande cité champenoise qu'il développa tout d'abord son talent, et surtout qu'il apprit les premières règles de son métier de peintre. Cette technique, il devait la perfectionner sans cesse, elle lui est chère. A Paris, il fut élève de Gustave Moreau, peintre médiocre, mais excellent maître, qui renforça encore chez le jeune homme ce goût du beau métier, cette horreur de toute fraude, voire de toute facilité que



Gustave Pierre portait en lui. Pourtant si bien faites que fussent les toiles du maître, elles ne satisfaisaient point entièrement l'élève. Gustave Pierre sentait que la peinture pouvait, devait donner quelque chose de mieux, de plus grand, de plus spirituel et de moins littéraire à la fois.

L'artiste prend plaisir à parler de son art. Il le fait avec une ardeur et une érudition très grandes. Reprenant volontiers ce vieux lieu commun, que l'art est l'interprétation de la nature, Gustave Pierre affirme y trouver toute la vérité, y voir le plus clair et le plus complet exposé de ce que doit savoir, avant tout, un peintre, et il s'en explique. L'art, à son sens, c'est l'artifice, le métier, le moyen matériel. Il le veut très beau, très complet et exige que le peintre en connaisse à fond les secrets : point d'art sans métier, et ce métier comme tout autre s'apprend. La nature, certes, il n'en fait point fi, mais il ne songe point qu'elle soit tout. Elle n'est qu'un support de la pensée ou, comme l'écrivait Delacroix, un dictionnaire où l'artiste va puiser des mots.



FIG. 2. — Gustave Pierre. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME.

Reste l'interprétation, la partie la plus difficile, la plus précieuse aussi. Il ne s'agit pas, pense Gustave Pierre, de simplement recopier avec habileté les spectacles offerts à nos yeux (en cela la photographie fait à l'artiste une concurrence qui risque d'être triomphante), il faut s'inspirer, mais aussi choisir et organiser. Point de véritable œuvre d'art sans ce choix primordial, sans cette organisation volontaire. Le hasard ne suffit point, pas plus pour l'inspiration que pour la réalisation. L'œuvre d'art, la véritable œuvre d'art, dépend autant, et même plus, du cerveau de l'artiste que de sa main et de son œil.

Le métier de Gustave Pierre est proprement celui des vieux maîtres. Frappé en sa sensibilité très fine, quoiqu'un peu âpre, par un beau spectacle, une ligne harmonieuse, un rapport de tons précieux, Gustave Pierre ne s'empresse pas de jeter tout aussitôt cette impression sur la toile. Il l'enregistre en sa mémoire, et c'est un autre de ses principes que sans la mémoire visuelle il n'est point de véritable peintre. Peu à peu, autour de cette fugace sensation, s'organise une composition. Alors seulement commence, à proprement parler, le travail pictural.

L'artiste recherche et note cette fois le mouvement et le ton. Il peint alors très vite, car il ne peut être question de faire poser, pas plus le modèle bénévole que le nuage qui passe, et les esquisses s'entassent au point que d'une seule de ses campagnes d'été Gustave Pierre en rapporte facilement près d'une cinquantaine.



FIG. 3. — Gustave Pierre. MONSIEUR GUY.

Curieuses choses que ces œuvres de premier jet. Elles décevraient singulièrement les détracteurs de l'artiste, tant elles sont claires, vives, librement menées, en bref si modernes ; elles démontrent surabondamment que, s'il l'avait voulu, Gustave Pierre aurait pu, grâce à elles, connaître de grands et faciles succès. Mais il méprise de se faire juger sur de simples pochades, mêmes excellentes ; il entend faire véritablement une œuvre et le grand travail commence pour lui.

Partant de l'esquisse, l'artiste reprend chacun des gestes, serre infiniment le dessin, contrôle sur le modèle le jeu des muscles, la distribution des ombres, ne laisse rien au hasard et, interprétant la nature, compose sa toile.

Reste à l'établir, à la peindre ; là encore, Gustave Pierre suit les plus anciennes traditions. Le dessin mené à bien, il reprend l'œuvre et tout

entière la traite en camaïeu. Sur ce procédé antique, et qu'il déclare le seul estimable, Gustave Pierre s'explique volontiers. Ce qu'il veut, dit-il, c'est appliquer le système du camaïeu à la vision des impressionnistes, et déjà, semble-t-il, Renoir a parfois essayé, mais assez grossièrement, d'adopter cette méthode, peu conforme, sans doute, à son tempérament.

Ce que veut obtenir Gustave Pierre, c'est de donner la sensation des colorations grâce aux seules valeurs traitées en blanc et noir. C'est une œuvre très lente et non sans danger, car parfois une seule erreur exige un remaniement général de l'ensemble. Il ne s'agit plus du tout de pochades enlevées et brillantes, mais d'une

lente préparation qui est, en somme, l'œuvre même, car pour la coloration c'est, affirme l'artiste, l'affaire d'une heure que de laver des tons voulus un camaïeu qui a pu lui coûter plus de six mois de travail acharné.

La palette de Gustave Pierre est naturellement très sobre, encore paraît-elle parfois trop riche à l'artiste, qui proteste de la brutalité coutumière de certains



FIG. 4. — Gustave Pierre. L'ESTACADE.

de ses confrères en face des infinies délicatesses de la nature. Il n'est point, à son sens, de tons purs dans la nature. Tout se ramène finalement à un assemblage de gris plus ou moins nuancés, et si des effets peuvent être facilement obtenus par l'assemblage habile des tons complémentaires, ce peut être là de la science, à coup sûr pas du tout de l'art.

Son œuvre est considérable. On la voit trop peu malheureusement. Des cinq ou six toiles de Gustave Pierre (*Œuvre de la Bouchée de pain, Retour aux roulottes, Promenade dans la neige, Repos sous le préau*) que possède le Musée du Luxembourg, une seule, l'admirable portrait de l'artiste par lui-même, est présentée au public, et, semble-t-il, pas depuis fort longtemps. Encore l'État se montre-t-il plus généreux que la Ville de Paris, qui ayant acquis trois toiles n'en expose aucune au Petit-Palais. Parfois même la cruelle véracité de Gustave Pierre lui crée quelque difficulté, ainsi l'une de ses meilleures œuvres : *Le mouvement de troupes*

(collection Denis Cochin), faillit être exclue du Salon, taxée de « défaitisme » par certains artistes, plus soucieux de voir beau et propre que grand et vrai. Il faudrait encore citer plusieurs portraits d'enfants, des types marins, une très belle vue de l'atelier du peintre et plusieurs grands nus.

Il est assez normal que les qualités de Gustave Pierre l'aient conduit à la



Phot. Vizzavona.

FIG. 5. — Gustave Pierre. PORTRAIT.

gravure, et là aussi il doit prendre rang dans la lignée des grands artistes classiques. Cela est encore plus méritoire, car aucun art plus que la gravure n'a profité des facilités, des progrès de la mécanique et de la chimie. Combien de planches, et non des moins cotées, doivent presque autant à l'imprimeur qu'à l'artiste. Tout au contraire, Gustave Pierre ne s'en remet qu'à lui seul de l'expression entière de sa pensée. Dût-il y passer des mois, et pour certaines gravures c'est par mois qu'il faut compter le temps passé, il mène de bout en bout la planche entreprise jusqu'à ce que les rapports soient parfaits, depuis le premier trait de crayon jusqu'au dernier coup de burin. Rien n'est laissé au hasard d'un essuyage heureux, et si la définition de Bracquemont « qu'une bonne gravure doit se tirer comme

une carte de visite » est juste, les gravures de Gustave Pierre sont sûrement très bonnes en leur méticuleuse précision, en leur parfait équilibre. Il n'est pas besoin d'une grande connaissance en la matière pour reconnaître ce que représente de travail difficile certains noirs profonds ou la fuite de lointains seulement esquissés.

Parmi les gravures, on peut distinguer certaines suites. Celles des portraits d'abord, où ceux de l'artiste par lui-même tiennent une place importante, depuis les planches très noires du petit portrait au béret, de l'artiste aux lunettes, jusqu'aux planches plus libres, comme le grand portrait nu-tête. Puis viennent les portraits

d'enfants : le charmant petit *Monsieur Guy*, *Nelly suçant son pouce*, et aussi, sans doute, la *Jeune Fille lisant* et le *Lecteur dans l'atelier*, qui participent de la scène de genre. Enfin toute la série des portraits de paysans et de marins, toutes faces rudes, traitées dans un style aussi rude et aussi puissant qu'elles-mêmes.

La suite des paysages n'est guère moins riche. Elle est parfois moins heureuse, surtout quand il s'agit de paysages ruraux. Le vrai domaine de Gustave Pierre c'est Paris, car les architectures conviennent bien à ce tempérament épris d'équilibre et de précision. Sans guère sortir de cette île Saint-Louis, où il habite, l'artiste a pu créer une série de vues, celle de l'*Estacade*, par exemple, qui rendent, aux seuls noir et blanc, non seulement la physionomie, mais l'atmosphère de la ville.

Il faut enfin ne point omettre la suite des natures mortes. C'est peut-être là que la conscience et l'habileté de Gustave Pierre se montrent le mieux. A l'occasion de deux pommes sur une assiette, d'un paquet de pinceaux en un pot, d'une étude de draperie, l'artiste dépense autant de travail que pour la plus vaste de ses compositions, et pourtant, il l'entend bien ainsi, ce ne sont là qu'*études*.

Telles apparaît la grande figure de cet artiste, qui semble à peine être de son temps. Réussira-t-il à imposer sa juste conception à une époque un peu trop pressée en toutes choses ?... L'avenir seul le dira. Réussira-t-il à faire des élèves ? On doit le souhaiter, mais les exigences de sa probité picturale ont déjà écarté bien des talents hésitants. Quoiqu'il en doive être, Gustave Pierre laissera derrière lui une œuvre qui n'a rien à redouter du temps, au contraire, et aussi il demeurera de lui quelque chose de plus grand encore qu'une belle œuvre : un grand exemple.

PIERRE BERTHELOT





BIBLIOGRAPHIE



LIVRES

ARTS DÉCORATIFS

ÉTUDES GÉNÉRALES. — Cette revue de récents ouvrages publiés sur l'histoire des arts mineurs doit s'ouvrir sur des regrets : la place nous est si mesurée que nous sommes bien en retard avec M. Seymour de Ricci, dont le bel album a paru l'an dernier (**Les styles Louis XIV et Régence, décoration et mobilier**, Paris, librairie Gründ, 1929, 23×30, xxiii p., 414 reproductions).

Je n'aime pas, en principe, les reproductions en simili-gravure; il faut convenir cependant que celles qui forment cet album rendent un compte exact des objets; ce livre est, grâce à elles, fort beau. Elles sont précédées d'une introduction qu'on eût voulu plus longue, tant les faits rappelés sont intéressants, mais qui donne l'essentiel sur le caractère du style Louis XIV (1650-1690) : « style d'un roi puissant et d'une cour fastueuse »; sur ses origines : les grotesques antiques retrouvés par la Renaissance, anoblis et alourdis; sur son caractère : l'intime collaboration des peintres et des sculpteurs avec les architectes et les ornemanistes, fruit d'une discipline imposée de haut; sur la destination du mobilier, le plus souvent modestement rangé au long des murs de vastes salles, rôle qui commande sa forme et sa décoration; sur les ébénistes les plus originaux de ce temps, les Boulle; sur les recueils des ornemanistes, qui nous renseignent le plus exactement sur cette étape de l'art. Il y a là un tableau sommaire mais exact, utile à l'historien comme à l'artiste.

On regrettera peut-être la rapidité avec laquelle l'auteur passe sur le rôle de Le Brun, qui aurait tant besoin d'être précisé, sur le rôle des manufactures et, enfin, sur le style de la Régence, dont les caractéristiques ne sont pas le moins du monde définies. La tâche, il est vrai, n'était pas aisée.

La parfaite information de M. Seymour de Ricci lui a permis de donner une illustration incomparable, empruntée aux palais, aux musées et aux collections du monde entier et qui ne néglige ni les grands ensembles décoratifs, ni les meubles, ni les accessoires du mobilier. Elle est, en somme, répartie en trois grandes divisions : style de Louis XIV (ensembles, puis mobilier), meubles de Boulle, style de la Régence. C'est le tableau le plus complet et le plus vivant d'une de nos plus belles époques artistiques.

M^{lle} Marie-Juliette Ballot (**Le décor intérieur au XVIII^e siècle à Paris et dans l'Ile de France**, Paris, Van Oest, 1930, 25×33, 123 p., LXXII pl.) a beaucoup plus développé que M. Seymour de Ricci l'étude historique et critique des « styles » qui se sont succédés au XVIII^e siècle. Sagement, elle a limité son sujet dans le temps (de la Régence à la Révolution, 1708-1791) et dans l'espace (Paris et l'Ile de France) : le temps étudié est assez long sans qu'on y adjoigne les origines; d'autre part, les « styles » provinciaux, reflets de la mode parisienne — ou plutôt versaillaise — offrent des variétés si ténues que le détail en est infini.

Une étude développée sur « l'appartement

au XVIII^e siècle » ouvre le volume. Elle était indispensable. L'« appartement », taillé au XVII^e siècle dans les vastes « salles » du Moyen-Age et de la Renaissance, n'a reçu sa forme qu'au XVIII^e siècle. Il est bien curieux et parfois touchant de suivre, dans le livre de M^{lle} Ballot, les améliorations successives du plan et des dispositions de la demeure, le soin attentif avec lequel l'Académie d'architecture étudie et discute chaque ordre de détails. Combien notre « confort » est redevable à ces travaux oubliés !

M^{lle} Ballot voit les trois époques du XVIII^e siècle à travers trois générations d'architectes, qu'elle nous montre en trois chapitres : la Régence et Robert de Cotte (1708-1734), Louis XV et les Gabriel (1734-1775), Louis XVI et Richard Mique (1775-1791). Il faudrait la suivre pas à pas. Disons bien qu'il n'est pas de promenade plus curieuse ni plus utile et qu'on ne saurait mieux esquisser l'évolution décorative du XVIII^e siècle et les raisons de tout ordre qui l'ont déterminée.

Peut-être pourrait-on lui reprocher d'avoir conçu son illustration — fort réussie matériellement — d'une façon un peu étroite. Son sujet la limitait à l'Île de France, elle-même l'a réduite, en fait, à Paris, à Versailles et à quatre châteaux, dont l'un, Champs, n'est qu'une reconstitution, très remarquable d'ailleurs. A Paris même, elle ne nous donne guère que des bâtiments officiels ; quelques excursions en des lieux moins connus, en nous faisant plaisir, nous auraient été utiles, car les ouvrages consacrés aux hôtels et châteaux sont en général de simples compilations. Ce sera sans doute pour un autre volume.

Autre ouvrage d'ensemble, mais d'importance toute différente, (**Victoria and Albert Museum. 100 Masterpieces early Christian and Medieval**, London, published under the authority of the Board of education, 1930, 12×19, introduction de M. Eric Maclagan, 100 pl.). Ces cent « chefs d'œuvre » illustrent toutes — ou presque toutes — les séries médiévales du grand musée londonien : ivoire, verre, émail, vitraux, dinanderie, petite sculp-

ture, étoffes, peinture de manuscrits, tapisserie. Un mot d'introduction de M. Eric Maclagan explique que ce guide est destiné à servir de *memento* aux visiteurs et même d'album ; j'ajoute qu'il pourrait être utilement employé par les professeurs de lycées ou d'écoles. Les photographies, excellentes et bien choisies, le prix modique (1 shilling), rendent ce livre très supérieur à nos divers *memoranda* français. Exemple à suivre.

RELIURE. — Dans le domaine si intéressant et si mal étudié de la reliure, voici trois ouvrages d'inégale importance.

Le premier conserve le souvenir d'une exposition faite à la Bibliothèque royale de Belgique du 5 avril au 28 juin 1930. (**Exposition de reliures du XII^e siècle à la fin du XVI^e, Bibliothèque royale de Belgique**, Bruxelles, Ministère des Sciences et des Arts, 1930, 15×24, préface de M. Camille Gaspar, 247 p., xiv pl.).

Ce volume dépasse de beaucoup la portée d'un simple catalogue d'exposition, même aussi bien fait que celui de l'exposition de notre Bibliothèque nationale de l'an dernier. Comme ce dernier, c'est une œuvre de solide érudition mais, de plus, d'heureuses dispositions matérielles en font un bon instrument de travail.

Il étudie successivement les « miniatures avec présentation de reliures », les reliures de manuscrits et les reliures de livres imprimés. Dans cette dernière section, il sépare l'ornement à froid, dont les éléments sont successivement passés en revue (filets, fers, bandes, plaques, roulettes, etc.) de l'ornement doré, sujet classé de façon moins rigide d'après la complication plus ou moins grande des motifs employés. Dans chaque section sont décrites les reliures qui illustrent les définitions. Des index : sujets, inscriptions, relieurs, provenances, et quatorze belles planches illustrent l'ouvrage. C'est dire quels services il rendra aux amateurs et aux bibliographes et combien il fait honneur à M. Victor Tourneur, conservateur en chef de la Bibliothèque, et à son éminent collaborateur M. Camille Gaspar sous la direction duquel il semble avoir été particulièrement rédigé.

Il est, par contre, regrettable que le catalogue de notre exposition de 1929 ne soit pas en librairie. Signalons au passage qu'on trouvera un bon écho de cette remarquable démonstration dans l'*Illustration* (**Les belles reliures de la Bibliothèque nationale**, par Emile Dacier, *Illustration*, numéro de Noël, décembre 1929, 18 pl.).

L'érudit conservateur de la Bibliothèque, qui a été l'âme de l'exposition, commente avec goût, en quelques pages, les belles choses qu'il nous a montrées. Des reproductions fort réussies ornent son exposé.

Le petit livre de M. Etienne Deville passe en revue toute l'histoire de la reliure, jusqu'à la fin du **xvii^e** siècle, mais seulement en France, revue sommaire, mais qui donne une idée générale du sujet. (**La reliure française des origines à la fin du xvii^e siècle**, par Etienne Deville, conservateur de la Bibliothèque et du Musée de Lisieux, Paris et Bruxelles, les éditions G. Van Oest, 1930, 16×21, 40 p., xxxii pl., Collection « Architecture et Arts Décoratifs » publiée sous la direction de M. Louis Hauteœur.)

MOBILIER. — (Comte de Salverte, **Le meuble français d'après les ornementistes, de 1660 à 1789**, Paris, Van Oest, 1930, 33×25, 59 p., lxii pl.).

Cet ouvrage est posthume, l'érudit historien du meuble est mort voici plus d'un an déjà et son travail a dû être, à la demande de M^{me} de Salverte, revu pour la publication par l'érudit conservateur de Chantilly, M. Macon, qui lui-même disparaissait récemment.

La mort de l'auteur ne l'a empêché de donner que l'introduction générale de cette œuvre, qui vient heureusement compléter le grand Dictionnaire des Ébénistes dont on sait la valeur et aussi le succès. Aux renseignements donnés par les meubles eux-mêmes s'ajoutent, cette fois, ceux que donnent les dessins et les gravures des ornementistes. M. de Salverte étudie l'évolution du goût dans le meuble de Louis XIV (1660) à Louis XVI (1789). Sans grand étalage de sources et de documents, son

livre est solidement établi. Pour la définition des diverses espèces de meubles, pour les rapports entre les artistes et les artisans, pour l'histoire de ces derniers, il sera consulté avec autant de fruit que pour l'histoire générale de l'art et du goût. Cette belle carrière d'érudit et d'amateur se clôt ainsi dignement.

ORFÈVREURIE. — (Louis Carré, **Guide de l'amateur d'orfèvrerie française**, à Paris, chez Louis Carré, 1930, 12×19, 279 p., pl.). Ce petit volume est un précis qui résume, codifie et parfois complète les travaux exposés dans le gros ouvrage publié, voici deux ans, par M. Carré sur les poinçons français. Il sera particulièrement utile. Dans un domaine où on a surtout publié des compilations qui se répètent les unes les autres, il apporte un esprit scientifique.

La première partie, résumé du grand ouvrage que je rappelais tout à l'heure, étudie l'exercice de la profession d'orfèvre et les règlements sur l'apposition des poinçons, puis expose la série de ces poinçons dans le cadre des juridictions des trente-et-un hôtels des monnaies existant en 1785. Cadre logique et naturel de la profession et, par conséquent, des livres qui l'étudient. Ce manuel étant un résumé de but pratique, il n'indique que les poinçons de la communauté de Paris après 1672, les seuls qui aient une utilité réelle pour collectionneurs et marchands.

La deuxième partie est consacrée aux poinçons modernes. D'excellentes reproductions au trait dues à M. René Mourre, vérificateur à la garantie de Paris, illustrent l'ouvrage.

L'étude de M. Karel Chytil sur la couronne exécutée pour l'empereur Rodolphe II en 1602 (**Koruna Rudolfa II, 1921, Koruna Rudolfa II a Jeji autor, 1928, Zvlástin otisk Z rocenky kruhu pro pestovani dějin umění z arku, 1928**, Praha, 1929, 16×24, 91 p., 7 pl.) est écrite en tchèque avec, fort heureusement, un court résumé en mauvais français. L'auteur attribue ce chef-d'œuvre d'orfèvrerie à Jean Vermeyen de Prague, orfèvre de la Cour, et donne sur la

biographie de cet artiste et des orfèvres de son temps quelques précisions. Il aurait exécuté cette couronne en 1602 et serait mort en 1606.

FERRONNERIE. — (**Le fer forgé en France, la Régence : aurore, apogée, déclin**, par Louis Blanc, architecte diplômé par le Gouvernement, Paris et Bruxelles, les éditions G. Van Oest, 1930, 23×33, 24 p., 96 pl.). C'est, comme M. de Salverte, les recueils des ornementistes que M. Louis Blanc a utilisés. A dire le vrai, il s'est même, ou à peu près, contenté de les photographier, car les quelques mots qu'il donne, en matière d'introduction sur les auteurs cités par lui : Louis Fordrin, Jacques-Valentin Fontaine, Jean Mariette, Louis Crépy (le fils), Gilles-Marie Oppenord, Charles-Etienne Briseux, Jacques-Gabriel Huquier (le père), François de Cuvilliers (le père), Jean Lamour, n'ajoutent rien à ce que l'on sait d'eux. Son recueil, évidemment destiné aux architectes et aux artisans, qui se soucient peu de l'érudition, leur sera utile. Les érudits feront bien de ne pas négliger cet album qui remet à la portée de tous des collections rares et chères.

ARMES. — Le conservateur de la section des armes et armures du Musée Métropolitain de New-York, M. Bashford Dean, est mort voici bientôt deux ans tandis qu'était sous presse le deuxième des volumes du monumental catalogue de ses collections qu'il avait entrepris, celui consacré aux épées de cour et de chasse (**Bashford Dean, Catalogue of European court swords and hunting swords, including the Ellis, de Dino, Riggs and Reubell collections**, the Metropolitan Museum of Art, New-York, 1929, 25×32. 86 p., ci pl. — **Bashford Dean, Catalogue of European daggers, including the Ellis, de Dino, Riggs, and Reubell collections**. The Metropolitan Museum of Art, New-York, 1929, 25×32. 196 p., LXXXV pl.).

C'est sans doute à cette disparition prématurée qu'est due la sécheresse et la brièveté de sa préface qui est identiquement répétée en tête de chaque volume. Par contre, il semble

que rien ne manque à l'admirable travail d'érudition qui présente les séries new-yorkaises.

Comme le rappelle M. Bashford Dean, ces collections ont une origine toute différente des *armerias* européennes, créations princières ou royales, conservées ou confisquées par les divers États et exposées au public depuis des siècles. La section du Musée Métropolitain est faite surtout de la collection de M. John Stoneacre Ellis, acquise en 1896 (sans qu'on dise si ce fut par don ou par achat), de la collection du duc de Dino, achetée en 1904, de la collection William H. Riggs, donnée en 1913, enfin de la magnifique série donnée en 1926 par M. Jean-Jacques Reubell, série qui pourrait figurer dans un de nos musées sans l'incroyable maladresse — pour ne pas dire plus — dont nos officiels font preuve à l'égard des collectionneurs ou donateurs. (Je n'ai pas besoin de dire que ce n'est pas au livre de M. Bashford Dean que j'emprunte ces détails.)

Les deux volumes ont une disposition identique. Pour chaque série d'objets, introduction générale donnant des définitions (et parfois, ce qui est bien précieux, la traduction en plusieurs langues des noms techniques), des dates, des croquis illustrant l'évolution de la forme des armes ou la façon dont elles étaient portées. Suivent les notices; elles comprennent non seulement des descriptions précises et la reproduction des marques de maîtres mais aussi, par exemple, l'indication des pièces à comparer à celles décrites. Il est impossible, semble-t-il, de mieux faire, et ce catalogue, imprimé en France, est un modèle. Notre grand Musée de l'Armée qui, grâce aux efforts de la redoutable et absurde administration militaire, semble jusqu'ici parfaitement réussir à annihiler les efforts et les travaux de tant de conservateurs et d'amateurs instruits et dévoués à ses superbes collections, devrait bien y prendre exemple.

CÉRAMIQUE. — Signalons une bonne revue des céramistes contemporains due à M. Valotaire (**La céramique française moderne**, par Marcel Valotaire, Paris, Van Oest, 2 vol. in-8°, 16×21, 48 p., 32 pl., collection « Archi-

tecture et Arts Décoratifs publiée sous la direction de M. Louis Hautecœur). Elle manquait jusqu'ici.

TISSUS. — C'est avec raison que M. d'Hennezel, au début de l'ouvrage qu'il vient de publier (**Pour Comprendre les tissus d'art**, Paris, Hachette, 1930, in-18, 12×19, xiv-236 p., 326 fig., Bibliothèque du tourisme) rappelle que l'étude méthodique des tissus est assez récente, cette « science nouvelle », — vocable peut-être un peu ambitieux — ne datant que de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce rappel n'est pas inutile pour expliquer à la fois l'utilité de son travail et sa difficulté. Ce livre donne un coup d'œil général sur un sujet immense et il est destiné essentiellement aux touristes. C'est pourquoi, limité par un cadre étroit, M. d'Hennezel a dû laisser de côté les tapisseries, les tapis, les dentelles, les étoffes décorées par l'impression et réserver son étude aux tissus façonnés et brodés. Encore ne les considère-t-il que du point de vue décoratif, renvoyant aux ouvrages spéciaux pour l'histoire des procédés de fabrication. Enfin, il a dû restreindre son cadre géographique aux pays dont les touristes ont le plus de chance de rencontrer les produits : Byzance, Perse primitive, Islam, Italie, Espagne, Angleterre, Allemagne, France. L'examen des tissus japonais, chinois, ou péruviens est, par exemple, écarté. Je ne vois pas non plus que M. d'Hennezel ait parlé des toiles damassées dont la France et la Flandre ont donné de si beaux spécimens et qui, peut-être, auraient mérité une mention. En somme, c'est presque uniquement de la soie qu'il s'occupe.

Ces restrictions étaient la sagesse même, on s'en aperçoit à lire l'œuvre du savant conservateur du Musée des tissus de Lyon. Le domaine qu'il s'est fixé est encore immense, il fallait une parfaite connaissance du sujet, une grande clarté d'esprit pour que cet exposé rapide fût à la fois complet et lisible. Ce résultat a été parfaitement atteint, ce livre est non seulement intéressant, instructif, mais attachant. Il rend compte de l'évolution du décor dans les grandes régions : Byzance, Islam, Italie, Espagne,

France, et aussi des conditions économiques qui conditionnent la fabrique des étoffes. On ne s'étonnera pas de la place, importante et justifiée, qu'il donne à la fabrique lyonnaise. C'est d'ailleurs aux incomparables collections réunies par les grands « soyeux » dans le musée dont il a la garde, que M. d'Hennezel emprunte une bonne part de ses documents. Il est certain que ce livre rendra de grands services non seulement aux touristes, non seulement aux artistes étrangers de goût, mais même aux historiens.

Le petit guide publié par le grand Musée d'Art décoratif de Londres (**Victoria and Albert Museum, Department of textiles, Guide to the collection of lace by P. G. Trendell**, London, published under the authority of the Board of education, 1930, 15×24, 18 p., xxxii pl.) s'il ne prétend pas rendre un compte exact et précis de ses collections de dentelles, permet cependant au visiteur de les apprécier : une introduction générale qui explique le principe des dentelles à l'aiguille, au fuseau et à la machine, décrit les principaux « points » et énumère les centres de fabrication, est illustré de trente-deux bonnes planches en simili-gravure. Ce guide est complété par un index des noms cités et une bibliographie. (Les livres cités peuvent être consultés à la bibliothèque). C'est le treizième volume publié par le musée, dans la série des guides, série distincte de celle des catalogues, qui compte déjà huit volumes parus.

PIERRE D'ESPEZEL



Achille CARLIER. — **Un chef-d'œuvre du XIII^e siècle. L'église de Rampillon.**

Préface de Henri Focillon. Paris, 7, rue Péguy, 1930. 1 vol. in-4^o, 115 p., 16 fig. et 100 pl. en phototypie.

Ce livre est écrit avec amour, et nous serons les derniers à lui en faire un reproche. L'auteur, qui est architecte, parle de la belle église de

Rampillon comme un parrain de sa filleule, en confrère et en ami de ceux qui l'édifièrent et l'ornèrent. La science très sûre qu'il apporte à son analyse est toute nourrie de cette sympathie. Voilà un bel exemple ; aimer est un des chemins — peut-être le plus sûr — de connaître. Et quel objet serait mieux fait pour séduire que cette modeste église de Brie, qui nous offre l'image la plus complète et la plus pure de l'art du ^{xiii}e siècle tel qu'il rayonna dans les campagnes de France ? Quelle saveur de pain de ménage ont ces statues assez rudement, mais si franchement taillées par d'ingénus artisans, qui n'égaleront pas sans doute leurs maîtres de Reims, de Paris ou d'Amiens, mais qui non moins qu'eux furent inspirés. Le réveil des morts, certaines figures d'apôtres ou de jeunes femmes méritent toute la dévotion de l'artiste et l'attention de l'érudit. M. Carlier a tenu à ne laisser dans l'ombre aucun détail de ces ouvrages, parfois exquis, dont les planches excellentes et très nombreuses nous rendent un compte fidèle. En nous félicitant de ce que le temps et les hommes aient épargné ces humbles et vrais chefs-d'œuvre, nous remercierons M. Carlier de ne point nous les laisser ignorer.

J. B.



M. H. SWINDLER. — **Ancient Painting.**
New-Haven, Yale University Press 1929,
in-4°, 488 p., illustr. ; index.

Le livre de M^{me} Swindler est le résultat de quinze ans de travail. L'autrice y passe en revue tout ce que nous savons sur la peinture des Anciens, depuis l'époque néolithique jusqu'à la peinture romaine du début de l'ère chrétienne. Une connaissance des plus solides de la littérature concernant son sujet est à la base de ce volume : trente-sept pages d'une abondante bibliographie fort judicieusement choisie en sont témoins. L'exposé suit l'évolution de l'art dans l'ordre chronologique ; les formes artistiques, picturales, de différentes civili-

sations, se succèdent devant le lecteur : égyptienne, mésopotamienne, crétoise, égéenne, grecque, étrusque, gréco-romaine, romaine. L'autrice choisit généralement, parmi les expressions artistiques des civilisations qui l'intéressent, des exemples typiques ; elle les décrit, les explique, les situe dans leurs époques, définit, enfin, leur valeur esthétique, d'après ses conceptions personnelles. D'un certain point de vue, le livre a le caractère d'un catalogue raisonné, où les descriptions les plus brèves ont une portée comparative et historique. Une série de portraits de différents artistes, de ceux même sur lesquels notre information est très mince, en anime le texte, qui tente d'abandonner le « mirage réaliste » si répandu dans les manuels de l'histoire de l'art les mieux informés. M^{me} Swindler se rend parfaitement compte des différentes tendances qui dominent les différentes époques et les différents pays, par exemple, à côté de la tendance naturaliste, les tendances ornementales et décoratives, etc., et elle ne méconnaît pas l'importance de leur rôle. Peut-être n'a-t-elle pas assez insisté sur ces divergences de principes dans les jugements de valeur dont elle abuse quelque peu. Quoi qu'il en soit l'ouvrage rend des grands services d'information, la documentation étant des plus sûres. On pourrait regretter, peut-être, que pour le chapitre consacré à la peinture pompéienne, l'autrice n'ait pas pu consulter le beau livre de L. Curtius, qui a paru peu après ; il lui aurait fourni des données importantes. L'illustration ne laisse rien à désirer : elle est abondante et donne la reproduction de nombreuses pièces peu connues.

M. J.



Philipp SCHWEINFURTH. — **Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter.**
Haag. Éd. Martinus Nijhoff, 1930, in-8°,
506, p. + xii, 169 ill., 8 pl.

L'étude de l'art russe a été toujours négligée par les historiens d'art européens. De nos

jours, seule l'œuvre magistrale et monumentale de M. Kondakov (dans la traduction anglaise de Minns) a permis au public occidental de se faire une idée générale de cette branche de la culture et de l'art si longtemps méconnue. C'est donc une raison d'accueillir avec reconnaissance le nouveau livre de M. Ph. Schweinfurth sur l'histoire de la peinture russe au moyen âge. Très au courant de toute la littérature russe et étrangère publiée sur ce sujet, l'auteur énumère et décrit tous les monuments principaux, en signalant les récentes découvertes, ce qui donne au lecteur une idée exacte de la richesse de la matière. M. Schweinfurth indique avec précision les phases différentes de cet art, les influences principales qu'il a subies à travers les siècles. Depuis le début jusqu'au ^{xvii}^e siècle, nous suivons pas à pas l'évolution de la peinture russe, nous apercevons tous les éléments qui ont contribué du dehors à sa formation. Très utile pour qui veut avoir une idée extérieure et quelque peu sommaire du sujet, ce livre laisse malheureusement entièrement de côté l'étude de l'élément purement *russe* de l'art auquel il est consacré.

Dégager la nouveauté, l'originalité, l'homogénéité, les valeurs éternelles de cet art *sui generis*, tel devrait être le couronnement de l'ouvrage.

Une étude de ce genre seule donnerait une idée adéquate de l'intérêt intrinsèque qu'on peut trouver dans cette transfiguration de l'art byzantin, sous l'action des influences étrangères, sur le sol de la Grande Russie. Ce n'est que l'étude approfondie des monuments mêmes, sur place, qui permettrait à l'historien une synthèse où il pourrait se dégager des opinions courantes non contrôlées et des clichés livresques. L'œuvre de notre auteur n'a pas cette portée. En tout cas, M. Schweinfurth prépare le terrain à une étude synthétique de ce genre. C'est peut-être son plus grand mérite et le plus grand bien qu'on puisse en dire.

M. J.

Anders BUGGE, Henrik GREVENOR, Thor B. KIELLAND, Johan H. LANGAARD. — **Introduksjon til Norges Kunst I**, 102 pages, 99 ill., in-4° 1930. Gyldendal Norsk Forlag.

Même pour l'esprit le plus synthétique possédant non seulement son sujet à fond, mais doué d'une vision puissante et tout à fait personnelle, d'une connaissance approfondie de l'histoire de l'art générale, la tâche d'exposer en dix-sept pages, sous forme d'une *Introduction*, toute l'histoire de l'art en Norvège, depuis les origines jusqu'à nos jours, serait presque impossible. Ces seules conditions étant réalisées, un exposé dogmatique, très général, détaché des faits isolés, un exposé des tendances et des idées, du caractère particulier de l'art norvégien pourrait se justifier.

Les quatre rédacteurs de ce bref aperçu n'ont pas eu de prétentions aussi audacieuses. Nous nous trouvons en présence d'une vulgarisation des faits connus, des notions répandues comme des clichés dans les livres traitant du même sujet. D'ailleurs, treize pages sur dix-sept de l'*introduction* sont consacrées à l'époque moderne (^{xvi}^e-^{xx}^e siècles), la moins originale pour l'art norvégien. Le moyen âge et, à plus forte raison, les origines, ne sont traités que tout à fait sommairement dans les quatre (!) premières pages. Aucune des recherches récentes des archéologues et des historiens d'art n'a laissé de traces plus ou moins visibles dans l'exposé. En particulier, les travaux de M. J. Strzygowski et de son école, les questions et les théories qu'ils concernent, l'importance de la découverte d'Oseberg du point de vue de l'histoire de l'art général, etc., tout cela a passé inaperçu pour les auteurs. Même dans un exposé tout à fait sommaire, on devrait mentionner au moins l'intérêt exceptionnel que présentent ces problèmes.

L'abondante illustration est la partie essentielle du livre, malheureusement le choix des planches est assez arbitraire.

M. J.

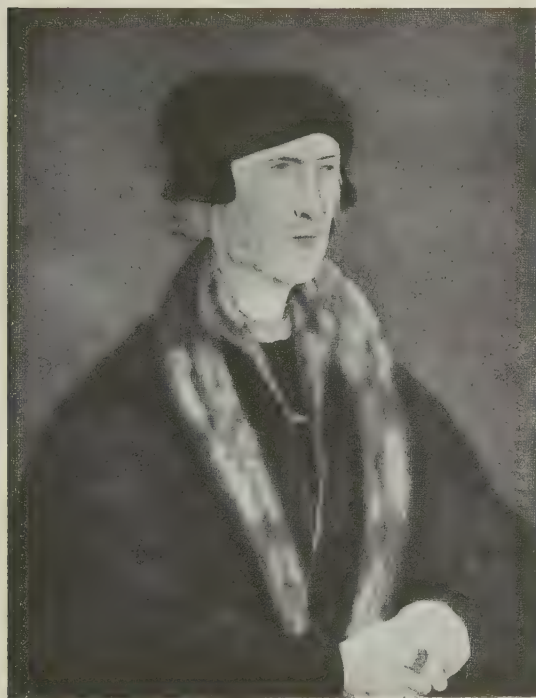


REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

LES TABLEAUX DE
GRÜNEWALD A COLOGNE

M. Carl Iatho discute (*Cicerone*, août 1930) l'attribution à Grünewald des deux portraits de Thomas et de Johann von Rieneck au



M. Grünewald. PORTRAIT DE THOMAS VON RIENECK.

Wallraf-Richartz Museum de Cologne, nettoyés récemment sur l'ordre du Dr. Buchner. L'auteur donne des arguments historiques en faveur de l'attribution ; en outre, il compare ces tableaux avec d'autres œuvres de Grünewald, en particulier avec la *Sainte Marie des Neiges*, de Fribourg, et avec les dessins de l'artiste. M. C. Iatho conclut que seule la paternité de Grünewald lui semble plausible.

LE TEMPLE DU RÉDEMPTEUR
A VENISE

Le P. David M. da Portoguardo, en une étude minutieuse (*Revista di Venezia*, avril-mai 1930), fait l'historique de la construction de l'église du Rédempteur (Giudecca) à Venise et analyse son caractère. Cette petite monographie bien documentée apporte des renseignements fort intéressants sur les détails de cette église construite, comme on le sait, d'après le plan de Palladio. Elle complète la monographie de Corner (*Ecclesiae venetae*), source précieuse d'information, mais qui a vieilli, par des extraits de divers documents, empruntés notamment aux archives vénitiennes.



L'ART ROMAIN

Le numéro d'octobre de la revue *Formes* est consacré à une série d'articles sur l'art romain. Une sorte de préface donnant un aperçu général, par M^{me} E. Strong, précède les articles de MM. R. B. Bandinelli, sur « l'actualité de l'art étrusque », G. Kaschnitz-Weinberg, sur « les portraits sculptés dans l'art romain », L. Bréhier, sur « l'art des sarcophages chrétiens », Pirro Marconi, sur « la peinture romaine », C. Cecchelli, sur « les mosaïques romaines », P. Romanelli, sur « l'art provincial romain », E. Brummer, sur « le portrait égypto-romain », et Waldemar George, sur « l'importance de l'art romain ».

Toutes ces études, dont la plupart sont dues à des connaisseurs spécialisés, sont inspirées par une réaction fort légitime contre un préjugé invétéré : la notion de l'âge d'or et de la

décadence dans l'histoire de l'art. Les différents auteurs s'attachent à montrer que l'art romain fut un art à part, doué de traits originaux, qui ne se réduit pas, à proprement parler, à une dégénérescence de l'art grec, comme on l'a trop souvent répété. Dans ces limites, la thèse se soutient, et on ne peut qu'y applaudir. D'ailleurs, il y a environ quarante ans

s'appuyant sur des faits éparpillés ou discutables qui n'autorisent pas de conclusions décisives, le procédé a pour résultat non pas une étude historique, mais des professions de foi d'un lyrisme parfois confus (voir l'article de Waldemar George : *Ex Roma Lux*).

Leur foi dans la valeur sans pareille de l'art romain est la source, pour un certain nombre d'auteurs, d'une confusion dans les termes ou dans les faits, et d'inexactitudes dont on devrait se garder. Ainsi M. R. B. Bandinelli croit pouvoir affirmer que le sentiment *romantique* et la technique *impressionniste* apparentent l'art *byzantin* (?), l'art gothique et l'art moderne avec l'art étrusque, affirmation étrange, en ce qui concerne l'art byzantin tout au moins — affirmation démentie, d'ailleurs quelques pages plus loin, par M. C. Cecchelli (article sur les mosaïques romaines), qui croit trouver dans l'asservissement de l'art romain à *Byzance* des germes de destruction et pense que seules les invasions barbares ont sauvé l'art latin, — formule assurément non moins malheureuse.



LE PROBLÈME DE GIORGIONE

M. L. Hourticq publie un intéressant article sur Giorgione (*La Revue de Paris*, 1^{er} octobre 1930). On sait que la question d'attribution de tableaux à ce peintre est un des problèmes les plus compliqués de l'histoire de l'art de la Renaissance. D'après l'auteur, c'est à Vasari que Giorgione doit toute sa fortune. Le biographe florentin aurait eu le désir de donner à la peinture vénitienne un cours analogue à celui de la peinture florentine, en faisant de Giorgione un Léonard vénitien. « Pour clore l'ère des primitifs et ouvrir l'école « moderne » à Venise, il fallait un peintre qui parût déjà un « moderne » par son œuvre et qui, par son âge, fût un contemporain des primitifs. »

M. Hourticq pense donc que l'influence de Vasari et, plus tard, les amplifications de Carlo Ridolfi (voir la biographie de Giorgione, publiée en 1648) ont servi de point de départ aux innombrables attributions que les historiens



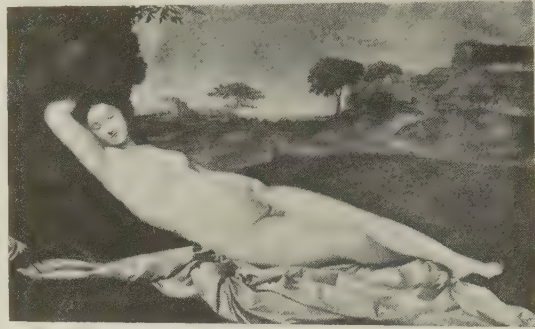
TÊTE ÉTRUSQUE (début du IV^e siècle av. J.-C.).
(Musée de Tarquinia.)

que Wickhoff et Riegl ont mis en relief l'importance de l'art romain impérial. Malheureusement, à côté de quelques articles parfois trop brefs, mais précis, qui éclaircissent tel ou tel point concret du problème, qui montrent, par exemple, dans l'art romain, les éléments nouveaux qu'on retrouve plus tard dans l'art chrétien, roman et gothique (voir les articles de L. Bréhier, Pirro Marconi, E. Brummer), en voici d'autres où les auteurs, à côté de remarques intéressantes, utiles et justes, veulent créer à tout prix des théories, des synthèses difficiles à justifier et fondées sur des observations isolées, sur une analyse trop peu approfondie. Celle-ci n'étant pas complète et

d'art ont faites à Giorgione. Vasari a publié ses *Vite* cinquante ans environ après les événements ; M. Hourticq contrôle ses écrits par des informations empruntées à un collectionneur vénitien, Marcantonio Michiel, qui prit ses notes dans la première moitié du xvi^e siècle (soit de 20 à 30 ans avant Vasari). Ainsi, entre Vasari et Michiel, c'est à Michiel, d'après l'auteur de l'article, qu'on doit donner la préférence. M. Hourticq retranche, en outre, parmi les tableaux cités par l'amateur vénitien, ceux que lui-même (M. Hourticq) croit contestables (la *Vénus* de Dresde, par exemple) pour des raisons d'impression (*une pureté de forme* (? M. J.) *qui évoque invinciblement l'intervention d'une autre main* : c'est la seule raison que donne M. Hourticq. (Voir l'avis contraire de MM. A. et L. Venturi, B. Berenson, etc.). Ainsi M. Hourticq réduit l'œuvre de Giorgione à de très modestes proportions ; d'après lui, seuls trois tableaux incontestables ont survécu : *Les Philosophes*, *l'Orage* et *la Vierge* de Castelfranco ; il y trouve la preuve de l'insignifiance ou de la faiblesse des autres. Il présente donc le maître de Castelfranco comme un peintre secondaire, qu'un hasard a fait considérer, à la fin du siècle, comme un chef d'école et un initiateur.

Tout en reconnaissant l'importance des remarques de M. Hourticq, on se demande si sa critique et son scepticisme ne le mènent pas trop loin. S'il accepte les attributions de Marcantonio Michiel comme d'un homme *particulièrement occupé des questions d'attributions*, cela ne l'empêche pas d'en retrancher le meilleur tableau : la *Vénus nue, dormant dans un paysage, avec l'Amour*, pour des raisons subjectives d'autant moins probantes que, d'après lui, toute l'œuvre de Giorgione qui a survécu jusqu'à nous se réduit à trois tableaux, ce qui veut dire que nous n'en savons pas grand'chose et que nous ne pouvons pas juger si une évolution quelconque ne s'était pas produite dans la *manière picturale* de l'artiste¹.

D'ailleurs, ce qui est encore plus grave, Vasari n'a pas été le premier à présenter Giorgione comme l'un des plus grands artistes de l'époque. Avant lui et avant le témoignage de Michiel, le contemporain de Giorgione, le comte Balthazar de Castiglione, homme d'une grande culture universelle, l'ami de Raphaël et de l'Arioste, en parlant des plus grands peintres de son temps, cite cinq noms seulement, en omettant même celui de Titien, qu'il connaissait certainement, ce sont :



Giorgione. — VÉNUS.

(Musée de Dresde.)

« Leonardo Vincio, il Mantegna, Raffaello, Michelangelo, *Georgio da Castelfranco... ciascun nel suo stil esser perfettissimo* » (voir *Il Cortegiano*, Cod. Ashburnhamiano-Laurenziano, 409, en date du 23 juin 1524). Castiglione n'ayant aucune raison d'exagérer l'importance et la renommée de notre peintre, c'est un témoignage qui en vaut bien d'autres.

Il semble que le parti pris de M. L. Hourticq de voir en Giorgione un artiste médiocre le conduit à reconnaître dans le fragment de Budapest un original de notre peintre (se prononçant sur ce fragment, l'historien commence par un *peut-être*, mais un peu plus bas l'acceptation du fragment lui sert d'*argument* pour prouver l'infériorité de l'art de Giorgione) et à contester *a priori* au peintre vénitien toute œuvre de premier ordre.

1. M. Hourticq s'étonne que, *malgré la disparition de l'Amour*, l'identification de la *Vénus* de Dresde ait été généralement acceptée. Cependant on sait que c'est en 1843 seulement, à Dresde, que cette partie du tableau a été retouchée (voir L. Venturi, *Giorgione ed il giorgionismo*, Milan 1913). On aperçoit encore aujourd'hui des traces de l'Amour sur le tableau mutilé.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE

SIXIÈME PÉRIODE. — TOME QUATRIÈME

TEXTE

	Pages
Jean Babelon	JEAN PALÉOLOGUE ET PONCE PILATE. 365
Louis Batiffol	LES PREMIÈRES CONSTRUCTIONS DE PIERRE LESCOT AU LOUVRE, D'APRÈS DE NOUVEAUX DOCUMENTS. 276
Pierre Berthelot	GUSTAVE PIERRE 386
Walter Bombe	UNE RECONSTITUTION DU STUDIO DU DUC FRÉDÉRIC D'URBIN. 265
Henri Boucher.	GIRODET ILLUSTRATEUR, A PROPOS DES DESSINS INÉDITS SUR L'ÉNÉIDE 304
Paul Deschamps	AU TEMPS DES CROISADES. LE CHATEAU DE SAONE DANS LA PRINCIPAUTÉ D'ANTIOCHE. 329
Pierre Du Colombier	UN MODÈLE ANTIQUE DE JEAN GOUJON 26
Maurice Dunand	LA DÉCORATION PEINTE D'UN PALAIS ASSYRIEN AU VIII ^e SIÈCLE AVANT NOTRE ÈRE 205
René Dussaud et F.-A. Schaeffer.	IVOIRES D'ÉPOQUE MYCÉNIENNE TROUVÉS DANS LA NÉCROPOLE DE RAS SHAMRA (SYRIE) 1
André de Hevesy.	LES ÉLÈVES DE LÉONARD DE VINCI. ANDREA SOLARIO 170
Paul Jamot.	UN TABLEAU RELIGIEUX INCONNU DE LOUIS LE NAIN : « LA CÈNE » 223
J. P. Lauer.	DÉCOUVERTE EN ÉGYPTÉ D'UNE ARCHITECTURE NOUVELLE (3.000 AV. J.-C.). 137
Elisa Maillard	LES SCULPTURES ROMANES DE L'ÉGLISE SAINT-HILAIRE DE FOUSSAY, EN BAS-POITOU 158
Jeanne Maquet-Tombu	UN PORTRAITISTE MALINOIS, LE MAÎTRE DE LA GILDE DE SAINT-GEORGES 257
Jacques Mesnil	CONNAISSONS-NOUS BOTTICELLI ? 80
Fritz Neugass	CARLO MADERNA 376
Magdo Oberschall	UN ÉLÈVE INCONNU DE FRA FILIPPO LIPPI. 216
Louis Réau.	UN SCULPTEUR OUBLIÉ DU XVIII ^e SIÈCLE : LOUIS-CLAUDE VASSÉ (1716-1772). 31
Émile Renders.	ROGIER VAN DER WEYDEN 10
Gertrude Richert.	LES FRESQUES DE TAHULL 65
Roblot-Delondre	GÉRARD SEGHERS 184
Maurice Roy	LE TOMBEAU DU PRINCE CHARLES DE BOURBON. 1568 100
Paul Vitry	LES DESSINS DE RUDE DU MUSÉE DE DIJON 113
Raymond Warnier	MECHTROVITCH ET SES ŒUVRES RÉCENTES 231

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Walter Raymond Agard, *The greek tradition in sculpture* (J. B.), p. 58 ; — M^{lle} D. Agassiz, *François Keisermann, 1765-1833* (Georges WILDENSTEIN), p. 325 ; — M^{lle} Marie-Juliette Ballot, *Le décor intérieur au XVIII^e siècle à Paris et dans l'Ile-de-France* (Pierre d'ESPEZEL), p. 390 ; — Zygmunt Batowski, *Zbior graficzny w Uniwersytecie Warszawskim* (M. J.), p. 131 ;

- Louis Blanc, *Le fer forgé en France, la Régence : aurore, apogée, déclin* (P. E.), p. 395 ; — Adrien Blanchet, *Manuel de numismatique française*, t. III, médailles, jetons et méreaux (J. B.), p. 58 ; — Walter Bombe, *Urkunden zur Geschichte der Peruginer Malerei in 16^{ten} Jahrhundert, aus dem Rossi-Bombe-Archiv im Kunsthistorischen Institut zu Florenz* (J. B.), p. 130 ; — Anders Bugge, Henrik Grevenor, Thor B. Kielland, Johan H. Langaard, *Introduksjon til Norges Kunst I* (M. J.), p. 398 ; — Richard Cantinelli, *Jacques-Louis David, 1748-1825* (G. W.), p. 323 ; — Achille Carlier, *Un chef-d'œuvre du XIII^e siècle. L'église de Rampillon* (J. B.), p. 396 ; — Louis Carré, *Guide de l'amateur d'orfèvrerie française* (P. E.), p. 394 ; — Jean Charbonneaux, *L'art égéen* (M. J.), p. 57 ; — Henri Classens, *La médaille contemporaine* (J. B.), p. 132 ; — Karel Chytil, *Koruna Rudolfa II, 1921, Koruna Rudolfa II a její autor, 1928, zvlástin olik z rocenky Kruhu pro pestovani děijn umění za rok 1928* (P. E.), p. 394 ; — Emile Dacier, *Les belles reliures de la Bibliothèque nationale, Illustration, Noël 1929* (P. E.), p. 394 ; — Bashford Dean, *Catalogue of European daggers, including the Ellis, de Dino, Riggs, and Reubell collections. Catalogue of European court swords and hunting swords, including the Ellis, de Dino, Riggs and Reubell collections* (P. E.), p. 395 ; — Etienne Deville, *La reliure française des origines à la fin du XVII^e siècle* (P. E.), p. 394 ; — Louis Dimier, *Les peintres français du XVIII^e siècle, histoire des vies et catalogue des œuvres* (G. W.), p. 320 ; — C^{te} Arnauld Doria, *Tocqué* (G. W.), p. 324 ; — V^{to} Charles du Peloux, *Répertoire biographique et bibliographique des artistes du XVIII^e siècle français* (Louis RÉAU), p. 200 ; — *Exposition de reliure, du XII^e siècle à la fin du XVI^e. Bibliothèque royale de Belgique* (P. E.), p. 393 ; — Donald Lindsay Galbreath, *A treatise on ecclesiastical heraldry. Part I. Papal heraldry* (J. T.), p. 59 ; — Louis Gillet, *La peinture au musée du Louvre. Ecole française, XVIII^e siècle... publiée sous la direction de Jean Guiffrey* (G. W.), p. 323 ; — Ernst Goldschmidt, *Frankrigs Malerkunst* (Louis RÉAU), p. 200 ; — Georges Grappe, *La vie et l'œuvre de Fragonard* (G. W.), p. 324 ; — Henri Hauser et Augustin Renaudet, *Les débuts de l'Age moderne, La Renaissance et la Réforme. Peuples et civilisations* (J. B.), p. 252 ; — H. d'Hennezel, *Pour comprendre les tissus d'art* (P. E.), p. 396 ; — J. W. Jack, *Samaria in Ahab's Time. Haward excavations and their results* (M. J.), p. 57 ; — Ragnar Josephson, *L'architecte de Charles XII, Nicodème Tessin, à la cour de Louis XIV* (Louis RÉAU), p. 57 ; — G. de Jerphanion, *Mélanges d'archéologie anatolienne. Monuments préhelléniques, gréco-romains, byzantins et musulmans, de Pont, de Cappadoce et de Galatie* (Paul DESCHAMPS), p. 131 ; — *Das Kunstgewerbe Museum zu Leipzig* (J. B.), p. 131 ; — G. La Roërie et commandant J. Viville, *Navires et marins. De la rame à l'hélice* (J. B.), p. 132 ; — Paul Marmottan, *Le style Empire. Architecture et décors d'intérieurs*, t. V (Louis RÉAU), p. 59 ; — Pierre de Nolhac, *Autour de la Reine* (G. W.), p. 323 ; — Ch. Picard et P. de La Coste-Messelière, *La sculpture grecque à Delphes* (J. B.), p. 128 ; — E. Pottier, *Catalogue des vases antiques de terre cuite* (J. B.), p. 58 ; — Louis Réau, *Houdon* (G. W.), p. 324 ; — M. S. Ronnow, *Pehr Hillestrom* (G. W.), p. 325 ; — C^{te} de Salverte, *Le meuble français d'après les ornemanistes, de 1660 à 1789* (P. E.), p. 395 ; — P. Schmidt-Degener, *Rembrandt und der holländische Barock* (M. J.), p. 130 ; — François Scholten, *La Palestine illustrée* (André COURTET), p. 131 ; — Philipp Schweinfurth, *Geschichte der Russischen Malerei im Mittelalter* (M. J.), p. 397 ; — Paul Sentenac, *Hubert Robert* (G. W.), p. 324 ; — Seymour de Ricci, *Les styles Louis XIV et Régence, décoration et mobilier* (P. E.), p. 392 ; — Joseph Strzygowski, *Early church art in Northern Europe* (M. J.), p. 128 ; — M. H. Swindler, *Ancient Painting* (M. J.), p. 397 ; — P. G. Trendell, *Victoria and Albert Museum, Department of textiles. Guide to the collection of lace* (P. E.), p. 396 ; — W. R. Valentiner, *Jacques-Louis David and the French Revolution* (G. W.), p. 323 ; — Marcel Valotaire, *La céramique française moderne* (P. E.), p. 395 ; — Frithjof Van Thienen, *Das Kostum der Blütezeit Hollands* (M. J.), p. 253 ; — *Victoria and Albert Museum. 100 Masterpieces, early christian and medieval* (P. E.), p. 393.

REVUES

par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

Roger van der Weyden et le Maître de Flémalle, p. 60 ; — Les fouilles d'Olbia (1924-29), p. 61 ; — Pietro Lorenzetti, p. 61 ; — Rembrandt en Amérique, p. 62 ; — L' « Aphrodite pudique » de Rhodes, p. 63 ; — La topographie de la catacombe de San Gennaro à Naples, p. 63 ; — Veritas derelicta, p. 63 ; — Une fresque d'Andrea del Castagno, p. 133 ; — Réponse de M. L. Planiscig à M. Adolfo Venturi, p. 133 ; — Les éléments proprement asiatiques dans l'art, p. 133 ; — Les sculptures flamandes à l'église de Brou, p. 134 ; — Le Maître de Alkmaar, p. 134 ; — Les dessins de Goya et leurs copies, p. 134 ; — Qu'est-ce qu'un « faux » en art ? p. 135 ; — Vitale delle Madonne et Simone dei Crocifissi, p. 136 ; — Le caractère artistique du trecento, p. 201 ; — Le « concert » de Lorenzo Lotto, p. 201 ; — La « bataille de Pultava » par Nattier (?), p. 202 ; — Les travaux accomplis au tombeau de Virgile, p. 203 ; — Les tabatières de Napoléon, p. 203 ; — Le groupe d'Esculape et Hygie au palais royal de Turin, p. 203 ; — A propos des jades archaïques en Chine, p. 204 ; — Jahrbuch für Kunstwissenschaft année 1929, p. 253 ; — Sculptures exécutées au Portugal, p. 254 ; — Koerbecke et l'autel de Marienfeld (1457), p. 255 ; — La scénographie d'une comédie de Calderon, p. 255 ; — Les miniatures de Juan de Carrion, p. 256 ; — Les phylactères d'Hugo d'Oignies, p. 325 ; — Les cartons et les tapisseries de Raphaël et leurs rapports entre eux, p. 326 ; — Agrigente, p. 326 ; — Une statue de marbre trouvée à la « villa dei Misteri » à Pompei, p. 327 ; — Un portrait inconnu de Michel-Ange, p. 327 ; — Les miniatures anglaises de Velletri, p. 328 ; — Le problème de Giorgione, p. 400 ; — Les tableaux de Grünewald à Cologne, p. 399 ; — Le temple du rédempteur à Venise, p. 399 ; — L'art romain, p. 399.

GRAVURES HORS TEXTE

	Pages
Juillet : <i>Ivoire mycénien, trouvé à Ras Shamra</i>	6
Louis-Claude Vassé, <i>Vénus qui dirige les traits de l'Amour</i> (Musée de Versailles).	46
Août : <i>Saint Jacques</i> , fresque de l'abside de San Clément de Tahull.	72
François Rude, <i>Achille traînant le cadavre d'Hector vaincu</i> . Dessin (Musée de Dijon).	120
Septembre : La Pyramide à degrés de Saqqarah et la cour du Heb-sed.	142
Andrea Solario, <i>Portrait de Dominico Morone</i> (Coll. du duc Galerati Scotti).	182
Gérard Seghers, <i>Enlèvement d'Europe</i> (Musée de Brunswick).	186
Octobre : Peintures de Tell Ahmar, salle du Trône (angle Nord-Est), phototypie en couleurs.	208
Elève de Filippo Lippi, <i>Madone</i> (Musée Jacquemart-André, à Paris).	218
Louis Le Nain, <i>La Cène</i> (Musée du Louvre).	226
Novembre : Le Maître de la Gilde de Saint-Georges, <i>Les membres du Serment de la Grande Arbalète de Malines</i> (Musée d'Anvers).	262
Girodet-Trioson, <i>Les Grecs sortant du cheval de bois</i> (dessin pour l'Énéide, A. M. Fr. Firmin-Didot).	306
Décembre : Le Château de Saone (3 vues différentes).	330, 339, 362
Pisanello, <i>Jean Paléologue</i> (dessin du recueil Vallardi : Musée du Louvre).	367
Gustave Pierre, <i>Femme de matelot</i> (gravure originale).	386

Le Gérant : M. LEIRIS.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD, H.-L. MOTTI, DIRECTEUR, IMPASSE RONSIN, PARIS.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

et son supplément d'actualité *BEAUX-ARTS*, réunis

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (VI^e) — Danton 48-59

PRIX DE L'ABONNEMENT

CHAQUE REVUE : 12 NUMÉROS

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ÉTRANGER (Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm).....	210 fr.
— (Autres pays).....	230 fr.

La *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Gallichon, Édouard André, Ch. Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Sculpture, Gravure, Arts décoratifs, Musique).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte parmi lesquelles des gravures originales dues aux meilleurs artistes.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein, de 1922 à 1928.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisition des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'Art ancien et moderne, livre d'Art, législation, Académies, sociétés savantes, revues des revues, etc.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale tirée sur grand papier (25 × 32 cm.). Les planches y sont tirées sur japon ou sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ÉTRANGER (Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm).....	310 fr.
— (Autres pays).....	340 fr.

ON S'ABONNE AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

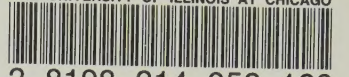
106, Boulevard Saint-Germain

chez les principaux Libraires de la France et de l'Étranger

dans tous les bureaux de Poste

PRIX DU NUMÉRO : 15 fr.

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO



3 8198 314 952 126



